

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA CRÍTICA LITERARIA EN LOS ENSAYOS DE GUILLERMO FADANELLI

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ANA LAURA DE ANDA MARTÍNEZ

ASESORA: DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

CIUDAD DE MÉXICO

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

He escrito esta dedicatoria tantas veces que ya perdí la cuenta.

Gracias a mis papás, a mis amigos y a todos los que me apapacharon e hicieron del mundo un lugar habitable durante este agobiante e innecesariamente largo proceso tesístico.

Gracias al mejor grupo de sinodales, Raquel Mosqueda, Israel Ramírez, Jezreel Salazar y Armando Velázquez. Y gracias eternas a mi asesora Mónica Quijano por la confianza y la paciencia infinita que me tuvo.

Esta tesis se realizó con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN402415 Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

Índice

Introducción	6
1. El escritor y el ensayo crítico	10
1.1. El crítico y la crítica literaria	10
1.2. El ensayo	17
1.3. El ensayo crítico y su relación con la obra del escritor	24
2. El ensayo crítico en México	29
2.1. Final del siglo XIX y primera mitad del siglo XX: ocaso del porfiriato, Ateneo de la Juventud y grupo de Contemporáneos	30
2.2. Segunda mitad del siglo XX: Octavio Paz, Generación del Medio Siglo y los espacios de la crítica	34
2.3. La actualidad del ensayo crítico	45
3. Los ensayos críticos de Guillermo Fadanelli	53
3.1. Semblanza de Guillermo Fadanelli	54
3.2. El ensayo y la crítica según Fadanelli	57
3.3. Análisis de los ensayos	68
3.3.1. Vagancia	69
3.3.2. Crítica literaria y crítica filosófica	74
3.3.3. Pacto autobiográfico y pacto ficcional	80
3.3.4. Uso de <i>auctoritas</i> y puesta en duda del yo ensayístico	85
3.3.5. Marginalidad y centralidad	89
3.3.6. Desencanto y expectativas	92
a) Selección de personajes	96
b) Frivolidad	99

c) Ironía	102
Conclusiones	109
Fuentes de consulta	111

*When the critics are themselves poets, it may be suspected that they have formed their
critical statements with a view to justifying their poetic practice.*

T.S. Eliot

Introducción

Esta tesis aborda los ensayos cuyo tema es la literatura y se enfoca en la ensayística del escritor Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963). Desde sus primeras publicaciones podemos rastrear que, a la par de la escritura de relatos pornográficos e historias escandalosas, incursionó en el ejercicio crítico expresado en forma de ensayos.

A lo largo del trabajo se verá que la particularidad de estos ensayos es que el autor suele emitir juicios que pone en práctica en el resto de su obra. Es decir, el escritor elabora su propia poética, muestra a qué línea escritural o a qué tradición pretende inscribirse, y cómo busca ser leído. El propio Fadanelli apunta que cuando “el escritor describe el mundo que afecta sus sentidos, lo describe y dibuja desde su propia mirada (la mirada atenta), y espera que de algún modo sea también la mirada de sus lectores o al menos que sea similar, conveniente”.¹

En el primer capítulo defino los términos “crítica literaria” y “crítico”, y presento algunas de las posturas sobre el género ensayístico. Lo que se muestra no es una revisión exhaustiva, pues los conceptos mencionados tienen definiciones numerosas que suelen contraponerse, sino una selección acorde con los fines de la tesis. Con fines expositivos y porque la literatura en español abrevia de muchas otras literaturas, utilizo algunos ejemplos de autores que no pertenecen a la tradición hispánica. Una vez expuestas esas definiciones, exploro la cercanía entre ellas y propongo que el ensayo es el género por excelencia para desarrollar el comentario crítico. Por último, abordo la especificidad de los ensayos críticos elaborados por escritores, los cuáles tienen algunas características particulares pues están estrechamente vinculados con el resto de su producción literaria. Establezco algunas

¹ Guillermo Fadanelli, “ñ”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 119.

diferencias entre la crítica hecha por escritores y la que realizan quienes no se dedican a la escritura creativa. Los rasgos de la primera, principalmente su inclusión dentro de textos tradicionalmente literarios, han propiciado que no sea considerada como tal o no goce del beneplácito de críticos especialistas, como Christopher Domínguez Michael.

En el segundo capítulo me enfoco en la crítica hecha por ensayistas mexicanos. Abordo la tradición del ensayo crítico en México para rastrear sus orígenes y evolución, trazo una línea temporal desde el Ateneo de la Juventud hasta ensayistas contemporáneos de Fadanelli. Aunque tomo como punto de partida el final del siglo XIX, me concentro en el desarrollo del género durante el siglo XX y lo que va del XXI. Como se verá, en sus inicios el ensayo crítico funcionó como instrumento de ideología política. Con el paso del tiempo se desplazó hacia un terreno que centralizaba lo literario, aunque esto no implica que se convirtiese en su única preocupación. Otro cambio importante aparece en las figuras del escritor y el crítico: a finales del XIX y durante la primera mitad del XX solían confluír en la misma persona, ejemplos claros son Alfonso Reyes, Octavio Paz y Xavier Villaurrutia. En cambio, aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XX, las funciones del escritor y el crítico se bifurcaron, aunque escritores como José Emilio Pacheco y Sergio Pitol mantuvieron ambas prácticas. Junto con la separación profesional, hubo un florecimiento de publicaciones culturales que acogieron la crítica hecha por escritores, las cuales, pese a ser medios de subsistencia y reconocimiento para los autores, propiciaron un distanciamiento con los críticos que no incursionaron en la escritura creativa, como se verá en los textos citados de Ignacio Sánchez Prado. En el último apartado de este capítulo abordo la actualidad del ensayo crítico y ejemplifico con algunos exponentes que tienen coincidencias con Fadanelli.

El tercer y último capítulo corresponde al análisis de los ensayos de Guillermo Fadanelli, elegí textos cuyo contenido problematiza una o varias obras. Propongo una organización de los ensayos a partir de los siguientes binomios: crítica literaria y crítica filosófica, pacto autobiográfico y pacto ficcional, uso de *auctoritas* y puesta en duda del yo ensayístico, marginalidad y centralidad, y desencanto y expectativas. Estos pares de conceptos no se excluyen entre ellos; por el contrario, normalmente se entrecruzan. Además de dicho análisis, incluyo una breve semblanza que muestra la imagen que ha construido Fadanelli sobre sí mismo, así como sus consideraciones sobre la crítica y el ensayo.

Los objetivos de este trabajo son identificar la crítica literaria presente en los ensayos de Fadanelli y proponer una tipología de los mismos, pues aunque dentro de los textos el autor constantemente señala que tienen una construcción desordenada, se verá que esto no es más que un posicionamiento estratégico dentro del campo cultural y existe una sistematización, tanto en la forma como en el contenido, que estructura los ensayos y también los relaciona entre sí. Busco rastrear la genealogía crítica y ensayística a la que pertenece el autor, para contextualizar su labor en el campo literario mexicano actual. Y muestro las problemáticas de trabajar con un autor vivo, que continúa escribiendo, en un género tradicionalmente polémico como el ensayo, cuyo tema es la literatura misma.

Fadanelli es un autor muy leído, pero poco estudiado. Esto quizá tenga que ver con el performance público que ha construido, donde se presenta como una figura marginal alejada de los espacios académicos. A lo largo del trabajo se verá que esa pretendida marginalidad la enuncia desde el centro del campo cultural. Hasta ahora no existe una tesis que aborde su faceta ensayístico-crítica y aquellas en las que aparece lo mencionan de

manera tangencial, haciendo énfasis en sus cuentos y novelas² o en su papel como colaborador en la prensa.³ Por ello, este trabajo también busca contribuir con material nuevo al estudio de la literatura mexicana contemporánea, en general, y de Guillermo Fadanelli en particular.

Aunque Fadanelli publica en varios periódicos, nacionales e internacionales, y ha colaborado en diversas antologías, el *corpus* de esta tesis, salvo excepciones que no forman parte de los ensayos analizados, contempla los siguientes libros de ensayo: *Plegarias de un inquilino* (2006), *En busca de un lugar habitable* (2006), *Elogio de la vagancia* (2008), *Insolencia. Literatura y mundo* (2012) y *El idealista y el perro* (2013). Esta selección responde a que los ensayos de cada libro se relacionan entre sí, a diferencia de la autonomía de los textos en prensa o revistas. Además, Fadanelli desarrolla los temas con más profundidad que en su crítica periodística, la cual está sujeta al espacio de la columna. Un análisis de su crítica literaria en la prensa requiere un estudio aparte que le haga justicia a cada texto, y cuyo espacio rebasa los límites de esta tesis.

² Vid. Cándida Elizabeth Vivero Marín, *La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza*, tesis de maestría en Humanidades, UAM-I, 2003; Fabiola Camacho Navarrete, *Del performance del peatón a la experiencia estética: formas de ver y construir a la ciudad de México en el S. XXI*, tesis de licenciatura en Sociología, FES Acatlán, UNAM, 2007; Rubén Hernández Duarte, *La normalización del discurso de la violencia*, tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación, FCPyS, UNAM, 20013.

³ Vid. Catalina Miranda Gasca, *El suplemento cultural sábado de unomásuno*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, FFyL, UNAM, 2001; Rodrigo López Becerril, *El desencanto posmoderno del mensaje comunicativo de la generación x, a través de la autonombrada literatura basura, por los creadores de la revista Moho*, tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo, FCPyS, UNAM, 2002; Elizabeth Cruz Madrid, *Diagnóstico del periodismo cultural en México*, tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación, FCPyS, UNAM, 2004; Fanny Mendoza Segovia, *La crítica literaria en la prensa escrita: el caso de los periódicos La Jornada, Reforma y Financiero*, tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación, FCPyS, UNAM, 2005; José Luis Paredes Pacho, *La posmodernidad purulenta: revisión de la revista La Pusmoderna como espacio de confluencia y disgregación, 1989-1997*, tesis de maestría en Historia del Arte, FFyL - Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

Capítulo 1. El escritor y el ensayo crítico

Dentro de la producción ensayística de Guillermo Fadanelli una buena parte se compone de juicios valorativos sobre diversas obras literarias, así como de consideraciones formales y temáticas que es posible ver aplicadas en sus cuentos, novelas y otros ensayos. Es decir, en gran medida su ensayística incursiona en el ejercicio crítico. Para trazar la línea en la que se inserta Fadanelli, este capítulo aborda los ensayos críticos hechos por escritores que por medio de dichos textos legitiman, parcialmente, su producción en otros géneros.

Antes de hablar sobre este particular uso del ensayo, se definirán varios términos que se utilizan a lo largo del trabajo. Primero, aquellos conceptos entendidos por crítica literaria y por crítico. Cabe señalar que con frecuencia se define la figura del crítico a partir de su oficio y viceversa. Después, abordo algunas de las muchas acepciones de ensayo. Por último expongo la cercanía que existe entre ambos discursos.

Lo que se muestra no es una revisión exhaustiva de los conceptos mencionados, los cuales tienen definiciones numerosas que suelen contraponerse, sino una selección acorde con los fines de la tesis.

1.1. El crítico y la crítica literaria

Para Roland Barthes, la literatura habla del mundo y la crítica literaria “no es ‘el mundo’, es un discurso, el discurso de otro: es discurso sobre un discurso; es un lenguaje *segundo*, o *meta-lenguaje*, que se ejerce sobre un lenguaje primero (o *lenguaje-objeto*)”.⁴ También señala que no existen principios verdaderos en la crítica porque su tarea no es descubrir verdades en el lenguaje, sino solamente validar si ese lenguaje constituye un sistema

⁴ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 304.

coherente de signos; su función es adecuar el lenguaje de su época con el lenguaje de la obra: “El lenguaje que cada crítico elige [...] es uno de los diversos lenguajes que le propone su época [...] y es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial”.⁵

René Wellek y Austin Warren consideraron que el crítico “ha de traducir a términos intelectuales su experiencia de la literatura, incorporarla en un esquema coherente, que ha de ser racional si ha de ser conocimiento”.⁶ En esta definición resalta el hecho de que la formulación de la experiencia lectora busca generar nuevo conocimiento y para ello debe evitar ser una crítica impresionista. A lo largo del trabajo se verá que lo anterior no es totalmente posible pues si bien las críticas no dividen las obras ramplonamente en “bueno” y “malo”, no están exentas de los juicios de valor que el crítico enuncia a partir de su bagaje cultural, su experiencia lectora y los elementos extraliterarios que configuran el campo cultural. Lo dicho por Wellek y Warren es un parte aguas del trabajo crítico en la década de 1950 y permite ver el paradigma en ese momento. Sin embargo, Fadanelli escribe desde *otro lugar*, en su trabajo crítico no sólo se mantiene alejado de las normas convencionales impuestas por las academias y los estudios literarios, sobre este punto ahondaré en el segundo capítulo, sino que constantemente recurre a comentarios de índole “impresionista” para hablar sobre lo que una obra causó en él después de leerla.

Según Antonio Alatorre, hay de críticos a críticos: los que entorpecen la lectura, cuerpos opacos y estorbosos que se interponen entre la obra y el lector, y aquellos que la aclaran.⁷ Atendiendo a la segunda clase, un crítico es “un lector, pero un lector más alerta y más ‘total’, de sensibilidad más aguda: las cualidades de recepción del lector corriente están

⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁶ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. José Ma. Gimeno, 4ª ed., Madrid: Gredos, 1966, p. 17.

⁷ Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, México: CONACULTA, 2001, p. 17.

como extremadas y exacerbadas en el lector especial que es el crítico [...] además tiene una necesidad de comunicación: debe participar a otros la impresión recibida”.⁸ Sumado a la agudeza sensible, debe ser más experimentado y poseer mayores conocimientos de teoría literaria y lecturas más amplias que el lector ordinario.⁹ El problema con esta definición es que resulta una abstracción en donde el crítico es tomado como una función, como un “lector informado” cuyo objetivo es “iluminar” el sentido de la obra. Sin embargo, puede suceder que lo que para un lector específico funciona como aclaración, para otro puede ser un estorbo. Los límites entre lector ordinario y lector experimentado resultan difusos, aunque Alatorre aparentemente estaba consciente de ello y más que presentarlo como una división tajante lo menciona como un suceso que ocurre gradualmente.

Alatorre agrega que la frontera entre crítico y lector es invisible, todos los lectores pueden hacerse críticos y todos los críticos, mejores críticos, y no es un proceso que termine, siempre habrá relecturas y nuevos textos por leer. Finalmente, señala que el crítico se encuentra condicionado por los ideales estéticos, sociales y filosóficos de su tiempo, opinión respaldada por otros escritores como Ricardo Piglia, para quien la crítica expresa la concepción literaria de una época: es posible que haya escritores con concepciones propias de la práctica que analizan, pero es difícil encontrar uno con una concepción propia de la literatura.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ La diferencia entre un lector experimentado y un lector ordinario siempre resulta subjetiva. Felipe Garrido señala que un buen lector “aprende a profundizar en la comprensión. Cuando alguien se forma como un buen lector, aprende a leer con todas sus potencias puestas en el proceso de entender más a fondo lo que está leyendo”. Aunque su argumento es cuestionable porque diferencia un “mal” lector de uno “bueno”, sirve para distinguir al lector experimentado como aquél que tiene potenciadas las características que enuncia. *Vid.* Felipe Garrido, “Lectura, escritura y desarrollo” en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, 134, abril 2015, pp. 68-76.

¹⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 166.

Enrique Anderson Imbert y T.S. Eliot dan prioridad al juicio valorativo y no la función esclarecedora. Para el primero, la misión de la crítica es “juzgar el valor estético de una obra en todas las fases de su realización. El crítico lee, examina, toma posición frente al texto y enuncia un juicio, afirmativo o negativo”.¹¹ Para el segundo la función del crítico consiste en reconocer el buen poema, entendiendo “poema” como texto, y rechazar el malo. No obstante, “quien sabe reconocer un buen poema no siempre acierta a explicarnos el porqué de su bondad”.¹² Menciona que la tarea del crítico no es únicamente acumular experiencias frente a diversos poemas, sino la ordenación constante de esas experiencias, lo cual nos lleva de nuevo a Alatorre, quien considera que los medios utilizados por el crítico son fundamentalmente racionales y discursivos frente a su objeto de estudio, la literatura, que puede ser totalmente intuitivo e irracional. Al respecto, Pedro Aullón de Haro define la crítica como “un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico”.¹³

La crítica literaria puede definirse, suscribiendo de nuevo las palabras de Alatorre, como la “apreciación, valoración, juicio, entendimiento de una obra literaria”,¹⁴ es decir, la formulación de la experiencia del lector, que en este caso es el crítico. Debido a que en algunos ejemplos la experiencia de lectura resulta verdaderamente compleja, ponerla en palabras puede complicarse bastante, de ahí lo escrito por Eliot acerca de que no siempre resulta fácil explicar por qué se le otorgó determinado juicio a tal o cuál poema. Y, finalmente, está quien considera la crítica un acto pasional en el que un texto literario impresiona tanto al lector, que lo embarga de un irrefrenable impulso por escribir un texto nuevo:

¹¹ Enrique Anderson Imbert *et. al.*, “La crítica literaria, hoy”, *Texto crítico*, enero-abril 1977, 6, p. 7.

¹² T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 32.

¹³ Pedro Aullón de Haro *et.al.*, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994, p. 21.

¹⁴ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 42.

El deseo implica un movimiento hacia lo deseado [...] no es posible entender esta experiencia literaria si no aceptamos antes que “la literatura es un lenguaje infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito” [...] La mirada convocante elimina cualquier pretensión de pureza en todo objeto mirado, hace imposible no mirar y ser mirados, no entrar en el juego de trasgresión que implica irrumpir sobre el otro y dejar que irrumpa en nosotros con toda su extrañeza [...] la escritura no es un medio de extender la literatura, sino un modo de pensarla.¹⁵

A pesar de los múltiples enfoques, las definiciones anteriores coinciden en ver el texto crítico como una lectura llevada hasta las últimas consecuencias; como la formulación de la experiencia lectora. En la crítica literaria el crítico trabaja con su propia experiencia, lo que implica que siempre es un asunto inconcluso, pues dicha experiencia se enriquece con el paso del tiempo. Cada toma de postura frente a la obra literaria es una actitud personal que, no obstante, se circunscribe al contexto en el que surge, es decir los condicionamientos temporales y culturales a los que está expuesto el crítico. Todo ello hace que sus juicios no sean absolutos y su interpretación del texto no será la única.

En cuanto a la concepción del texto crítico,¹⁶ existen quienes lo consideran independiente de la creación literaria. Un ejemplo es Christopher Domínguez Michael, quien mantiene la división profesional entre escritor y crítico, o, cuando incluye al crítico en el gremio de escritores, considera la crítica y la creación como sucesos separados.¹⁷

Asimismo, Domínguez Michael considera que temporal y geográficamente la crítica ha

¹⁵ Elba Sánchez Rolón, “La experiencia crítica” en *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*, comp. Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix, México: CONACULTA-FONCA, 2006, p. 472.

¹⁶ Los textos críticos pueden tener otros nombres: “El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo *metatextualidad*, es la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”. *Vid.* Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989. Mónica Quijano, siguiendo la línea de Genette, llama a estos textos “comentarios” para resaltar su carácter dialógico. *Vid.* Mónica Quijano Velasco, “El escritor como crítico: notas para una poética del comentario” en *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, Nueva época, 1, 2011, consultado en <http://www.journals.unam.mx/index.php/poligrafias> el 30 de julio de 2015.

¹⁷ Christopher Domínguez Michael, “Elementos de deontología”, *Letras Libres*, enero 2014, consultado en <http://www.letraslibres.com/revista/dossier/elementos-de-deontologia?page=0,1> el 30 de julio de 2015.

sido un “género” ejercido por muy pocas personas, “generalmente, los críticos literarios abandonan el oficio en cuanto les publican su primera novela o su primer libro. El caso de críticos persistentes y profesionales siempre son muy pocos en cualquier literatura”,¹⁸ a lo cual añade que para lograr consagrarse como crítico es necesario elaborar un libro de crítica literaria y no simples recopilaciones.

Otro ejemplo es Ignacio Sánchez Prado, para quien “el oficio crítico ha excedido esta función esencialmente secundaria y ha buscado erigirse en un género literario propio, donde el texto crítico sea, en sí mismo una obra literaria”.¹⁹ Tanto Domínguez Michael como Sánchez Prado emiten sus opiniones desde su posición de críticos destacados; no obstante, este trabajo se adhiere a quienes consideran que la crítica es un mecanismo discursivo que puede desarrollarse dentro de cualquier género literario.²⁰ Como ejemplo está la siguiente consideración de Michel Foucault:

Los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse, no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. Los verdaderos actos de crítica hay que encontrarlos en nuestros días en poemas de Char o en fragmentos de Blanchot, en los textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela del lenguaje que hubiera sido, explícitamente, y por el nombre de su autor, destinada a ser acto crítico. Se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general, pero sin organismo ni asunto propio.²¹

¹⁸ Yanet Aguilar Sosa, “La crítica literaria es un oficio solitario”, entrevista a Domínguez Michael en “Cultura”, *El Universal*, 04 de julio de 2015, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/07/4/la-critica-literaria-es-un-oficio-solitario> el 20 de julio de 2015.

¹⁹ Ignacio Sánchez Prado, “Pensar en literatura. Notas para una crítica literaria en México”, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, México: UNAM, 2012, p. 280.

²⁰ Aunque este trabajo toma en cuenta solamente su papel en la literatura, sobra decir que la crítica no se limita al comentario en los textos y aparece en otros soportes como la fotografía, la pintura, o en manifestaciones sociales de otra índole.

²¹ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, Barcelona: Paidós Ibérica, 1996, p. 82.

Coincide Alejandro Badillo cuando apunta que normalmente se perciben la crítica y la creación como polos opuestos, no obstante para Badillo los argumentos del crítico utilizan la misma materia con la que el creador escribe: “el mundo literario del crítico es el de cualquier amante de las letras que analiza una obra y que utiliza ese discernimiento para crear escenarios paralelos, teorías y, por qué no, ficciones”.²²

De lo anterior se infiere que la crítica puede aparecer de diversas formas: en entrevistas, intercambios epistolares, diarios, fragmentos de una novela, poemas, ensayos.²³ El género orienta la lectura de los textos, es su marco y modo de lectura, como indica Jonathan Culler “para un lector, los géneros son conjuntos de convenciones y expectativas: al saber si lo que estamos leyendo es una novela de detectives o una de ciencia ficción, un poema lírico o una tragedia, tendremos en cuenta aspectos diferentes del texto y haremos hipótesis diferentes sobre lo que es significativo”.²⁴

Habrá quien considere que la crítica es independiente a la creación literaria, y por lo tanto no deben aparecer en un mismo texto, pero la frontera entre lo literario y lo no literario siempre es difusa y cambia constantemente. Como opinó Ricardo Piglia, “al interrogar los límites de la literatura está también interrogando las valoraciones que fijan esos límites”.²⁵ Aunque resultaría interesante estudiar los diferentes géneros en los que aparece la crítica, aquí únicamente se abordará el ensayo, pues es el género en el que Guillermo Fadanelli escribe la mayoría de sus comentarios críticos.

²² Alejandro Badillo, “La otra orilla de la creación”, Luis Bugarini *et. al.*, *Crítica y rencor*, México: Cuadrivio, 2015, pp. 28, 29.

²³ Es interesante que los otros géneros en los que incursiona el escritor muchas veces influyen en la forma del texto crítico: los novelistas o cuentistas usan un modelo sobre todo narrativo, al contrario de los poetas cuyos textos son predominantemente metafóricos, por ejemplo, Paz y Villaurrutia en sus textos críticos utilizan recursos que aparecen en sus poemas.

²⁴ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. G. García, Barcelona: Crítica, 2004, pp. 90, 91.

²⁵ Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 163.

1.2. El ensayo

Al no existir una definición única de ensayo, presentaré aquellas que abordan las características que consideré más importantes, así como las que lo muestran como un género que se adecua perfectamente para el ejercicio crítico, como se verá más adelante.

Desde su aparición con Montaigne, el ensayo ha tocado un amplio abanico de temas y estilos, y ha sido abordado desde múltiples perspectivas: a partir de su estructura formal, su contenido y el tratamiento de éste, entre otras. Aunque no pretendo hacer aquí una historia del ensayo ni remitirme a su estado primigenio,²⁶ la definición dada por Michael de Montaigne contiene muchas características que el género aún mantiene, como el carácter personal e intimista, no desarrollar completamente el tema elegido y la subjetividad:

Esto es meramente el ensayo de mis facultades naturales, y en lo absoluto adquiridas; y quien sorprenda mi ignorancia, nada hará contra mí, pues difícilmente voy a responder ante los demás de mis opiniones si no respondo de ellas ante mí, ni las miro con satisfacción. Si alguien va a la búsqueda de ciencia que la busque allí donde esté. Por mi parte, de nada hago menos profesión. Esto son mis fantasías, y con ellas no intento dar a conocer las cosas sino a mí mismo. [...] Así pues, no garantizo ninguna certeza, salvo dar a conocer hasta donde llega en este momento lo que conozco.²⁷

A partir de Montaigne surgieron muchas definiciones del género, que sin duda resultan interesantes, pero haría falta un nuevo trabajo para abordarlas apropiadamente. Aquí me limitaré a señalar algunas concernientes a México y a Hispanoamérica.

En México, destaca la clásica definición de Alfonso Reyes en “Las nuevas artes”, donde apunta que la aparición de nuevos medios de comunicación cambió los modelos artísticos que se tenían hasta ese momento y las categorías clásicas ya no bastaron para las

²⁶ Para un resumen conciso sobre la gestación y evolución internacional del ensayo véase Medardo Vitier, “El ensayo como género” en *Del ensayo americano*, México: FCE, 1945.

²⁷ Michael de Montaigne, “Los libros”, libro II, cap. 10 (II, 10 de acuerdo con la manera usual de citar los ensayos de Montaigne), p. 585 en *Los ensayos (según la ed. de 1595 de Marie de Gournay)*, pról. Antoine Compagnon, ed. y trad. J. Bayod Brau, Barcelona: Acantilado, 2007.

nuevas manifestaciones culturales: “el ensayo: este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘etcétera’ cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía”.²⁸ Aquí es importante resaltar cómo el ensayo adquiere importancia en un momento de cambio e inestabilidad nacional, la época post revolucionaria.

La idea del ensayo como un centauro, es decir, como un texto híbrido compuesto con características de otros géneros, trascendió; aunque la figura del centauro se entendió de distintas maneras. Mariano Picón Salas vio una unión entre poesía y filosofía; como ejemplos de este maridaje tomó *Motivos de Proteo* (1909) de José Enrique Rodó, *Estética* (1935) de José Vasconcelos y casi toda la obra ensayística de Jorge Luis Borges.

Para John Skirius se trata de literatura mitad lírica, mitad científica. En “Este centauro de los géneros”, además de la evidente referencia a Reyes, reúne definiciones de otros autores al tiempo que elabora una propia. Según él, el ensayo es “una meditación escrita en estilo literario [...] muy a menudo lleva la impronta personal del autor. Es prosa pero no es ficción”.²⁹ Lo considera un subgénero de la prosa de no ficción –la intención no ficcional es un rasgo en el que la mayoría de quienes estudian el ensayo concuerda y al que Fadanelli recurre constantemente– el cual con frecuencia se acerca a las técnicas poéticas, a los elementos de la ficción y, más raramente, a los efectos dramáticos. Observa que en la mayoría de los ensayos literarios³⁰ de Hispanoamérica en el siglo XX existen cuatro

²⁸ Alfonso Reyes, “Las nuevas artes” en *Obras completas*, tomo IX, México: FCE, 1959, p. 403.

²⁹ John Skirius, “Este centauro de los géneros”, *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 5ª ed., México: FCE, 2004, p. 9.

³⁰ Skirius distingue los ensayos literarios de los no literarios, concentrándose únicamente en los primeros y sin dar más explicación de cómo hace tal división. Es posible asumir que los ensayos no literarios son textos académicos o tratados donde predomina el aparato crítico y hay una ausencia de lirismo, pero únicamente menciona que abundan en periódicos y revistas. Cf. John Skirius, *op. cit.* p. 11.

intenciones básicas: confesarse, persuadir, informar y crear arte. Normalmente no aparecen solas pero existe una presencia dominante de alguna.

Los menos frecuentes son los ensayos donde predomina la confesión, menciona *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915), *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos, *Confieso que he vivido* (1974) de Pablo Neruda y *Vivir para contarla* (2002) de Gabriel García Márquez. Aunque todos podrían considerarse memorias, Skirius no las reconoce como un género autónomo y enlista dichos textos para ejemplificar el carácter proteico del ensayo.

Según Skirius, actitud persuasiva consiste en exponer ideas, opiniones y teorías para ganar adeptos. Su producción es más abundante y no vale la pena citar todos los casos, únicamente el más representativo: *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, donde se exhorta a la juventud latinoamericana a recuperar su herencia cultural y defenderse de la dominación extranjera.

La intención artística es el único denominador común de todo ensayo, pues en ella radica su carácter literario: “la belleza y el deleite son los objetivos; la habilidad artística y el artificio son modos del entretenimiento para los cultivados. Con la vista puesta en esas finalidades, el ensayista ha tomado prestadas técnicas de otros géneros literarios [...] las técnicas narrativas comunes a la ficción se emplean a veces en la no ficción del ensayo”.³¹ Este punto se relaciona con lo dicho por Enrique Anderson Imbert, quien lo define como “una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza de anécdotas y descripciones”.³²

³¹ John Skirius, *op. cit.*, p. 15.

³² *Apud.* John Skirius, *op. cit.*, p. 12.

Finalmente está la función informativa, entendida como una radiografía de la cultura y los problemas de cada país. Los ensayistas que priorizaron esta función intentaron dar una interpretación total o parcial de sus naciones. Como ejemplos se mencionan los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, donde analiza la economía peruana y denuncia la explotación indígena; *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, que analiza la idea de mexicanidad; *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1940) de Ezequiel Martínez Estrada, que dan una visión pesimista del campo y la ciudad argentinos, respectivamente, después de la depresión económica durante la década de 1930; y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, que describe el estilo de vida cubano.

Asimismo, Skirius añade que el ensayista expresa juicios y opiniones personales. Coincide con esto Anderson Imbert, para quien el ensayo debe ser lo bastante breve para leerlo de una sola sentada, con un limitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con un punto de vista muy personal.³³ Esto último está presente en la definición de Liliana Weinberg: “un texto en prosa en el cual se despliega una opinión, un juicio, una visión personal fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión”³⁴ –cuestiones literarias, sociales o políticas, por mencionar algunas– y su rango estilístico funciona entre el rigor académico y los imperativos prosísticos y estéticos, de forma que la escritura ensayística se mueve en una negociación de estilo y contenido. Para Jezreel Salazar en el ensayo existen dos paralelismos, el primero consiste en el traslado de las preocupaciones temáticas a las preocupaciones formales y así el sentido deviene en forma; el segundo es que mientras se constituye como creación estética, posee

³³ Apud. John Skirius, *op. cit.*, p. 12.

³⁴ Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, México: UNAM, 2004, p. 14.

un afán crítico irrenunciable.³⁵ El trabajo de Skirius es importante porque agrupa las principales características del ensayo, al menos hasta ese momento, y porque su definición, a diferencia de muchas otras, surge de la descripción y no de la prescripción.

Skirius señala una diferencia primordial entre el ensayo hispanoamericano del siglo XIX y el del XX al afirmar que en el ensayo decimonónico se proponían programas de reformas, mientras que en el siglo XX los ímpetus redentores se enfriaron.³⁶ Los ensayistas se volvieron meros espectadores (o conciencias críticas) de sus sociedades, describiendo y enunciando problemas sin buscar resolverlos; tal intención documental se centró en los discursos de identidad nacional y latinoamericana. Con el paso del tiempo, la identidad latinoamericana dejó de ser el tema central de la ensayística. En una serie de entrevistas³⁷ hechas en 1977 a Enrique Anderson Imbert, Antonio Cornejo Polar, José Pedro Díaz, Roberto Fernández Retamar, Margo Glantz, Domingo Miliani, José Miguel Oviedo y Saúl Sosnowski se les pregunta si aún existe una crítica latinoamericana orgánica, y si América latina es presa de un colonialismo cultural por seguir modelos europeos y norteamericanos. Aunque la mayor parte de los entrevistados contesta negativamente, las preguntas muestran que a mediados de la segunda mitad del siglo esas problemáticas continúan presentes aunque cada vez más desgastadas.

A fines de la década de 1980 y en adelante, los ensayistas, en cuya línea se inscribe Fadanelli, se han apartado de la cuestión latinoamericana y se insertan en lo que se ha denominado literatura global, donde importa más la lógica del texto que el origen de las influencias o los temas nacionales:

³⁵ Jezreel Salazar Escalante, “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión” en *Armas y letras. Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, núm. 54, enero-marzo 2006, pp. 43-47.

³⁶ John Skirius, *op. cit.* p. 13.

³⁷ Cf. Enrique Anderson Imbert *et. al.*, *op. cit.*

A hypothesis that would move beyond this division between internal and external criticism [...] a mediating space exists between literature and the world: a parallel territory, relatively autonomous from the political domain, and dedicated as a result to questions, debates, inventions of a specifically literary nature. Here, struggles of all sorts –political, social, national, gender, ethnic– come to be refracted, diluted, deformed or transformed according to a literary logic, and in literary forms [...] a criticism that could give a unified account of, say, the evolution of poetic forms, or the aesthetics of the novel, and their connection to the political, economic and social world –including telling us how, by a very long (indeed historical) process, the link gets broken in the most autonomous regions of his space[...] another world whose divisions and frontiers are relatively independent of political and linguistic borders.³⁸

Podemos encontrar una muestra de esto en el artículo “La literatura a la que estamos condenados”,³⁹ firmado por Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, que denuncia el provincianismo de varios escritores mexicanos contemporáneos quienes siguen utilizando lo “chabacano” como *leit motiv* en su literatura, continúan cultivando el realismo mágico y crean personajes que, si son campesinos, “hablan como indios ladinos de Comala”. Los autores manifiestan que las nuevas tendencias en la escritura responden a un panorama globalizado, donde “lo único mágico que tienen los pueblos perdidos de la América ignota es que ya los encontraron las transnacionales, la democracia, la educación, la televisión, los

³⁸ “Una hipótesis que puede ir más allá de la división entre crítica interna y externa [...] existe un espacio de mediación entre la literatura y el mundo: un territorio paralelo, relativamente autónomo del dominio político y dedicado a las preguntas, debates e invenciones de naturaleza específicamente literaria. Aquí, las luchas de todo tipo –político, social, nacional, de género, étnicas, etc. – llegan para ser refractadas, diluidas, deformadas o transformadas de acuerdo con una lógica literaria, y según las formas literarias [...] una crítica que podría dar una explicación unificada de, por ejemplo, la evolución de las formas poéticas, o la estética de la novela y su conexión con el mundo político, económico y social –incluyendo explicar cómo a través de un largo (e histórico) proceso el vínculo se rompe en las regiones más autónomas de su espacio [...] otro mundo cuyas divisiones y fronteras son relativamente independientes de las fronteras políticas y lingüísticas”, Pascale Casanova, “Literature as a world”, *New left review*, 31, enero-feb., 2005, p. 72. La traducción es mía.

³⁹ Este artículo se publicó en dos entregas en la sección “Desolladero” del suplemento *Sábado*: Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”/I, *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 07 de octubre, 1989, 627, pp. 6 y 7; Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”/II, *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 14 de octubre, 1989, 628, pp. 5,6 y 7.

García Márquez. Ya no existen los mantos virginales de tal literatura”.⁴⁰ En el mismo texto, rechazan los estilos de escritura imperantes hasta ese momento y elogian la hibridación en literatura.

Además de rechazar a los autores que buscan la identidad latinoamericana en su vertiente “mágica, surreal y autóctona”, también critican a escritores como Alberto Ruy Sánchez, quien “pretende ser, sin pretenderlo, el modelo a seguir para que la literatura se mantenga virgen e inmutable”,⁴¹ para afirmar que “no es esta la literatura que nos interesa. El tiempo de Borges lo permitía. El tiempo de Ruy Sánchez, que nos concierne puesto que respiramos el mismo aire, no es adecuado para admirarlo ni alabarlo [...] Su literatura nos gusta en la medida en que nos gustan los edificios coloniales del centro”.⁴² De manera lapidaria escriben que “contar historias a la manera que lo hacían los abuelos, para (conscientemente o no) mantener el hilo de la tradición, ya no tiene sentido” pues condena la literatura mexicana al olvido. “No se está sugiriendo hacer guiones para televisión o convertir todos los libros en manuales, sino que debería[n] sumergirse en lo grotesco, en el instante, en lo ecléctico”.⁴³ Puesto que la escritura de ambos autores se deslinda, o busca hacerlo, de las prácticas criticadas, sentenciar a rajatabla que la literatura mexicana está condenada al olvido es una apuesta por trascender en el mercado global.

Actualmente, las críticas literarias de Guillermo Fadanelli raramente se enfocan en el panorama mexicano, hecho que lo mantiene ausente de las discusiones sobre literatura nacional, a diferencia de varios de sus contemporáneos. Valeria Luiselli ha señalado que Fadanelli produce una literatura cosmopolita que trasciende los asuntos meramente

⁴⁰ *Ibid.*, II, p. 5.

⁴¹ *Ídem.*

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ídem.*

nacionales; y aunque gran parte de las historias de Fadanelli se sitúan en el Distrito Federal, su DF está más cerca del París de Genet o del Manhattan de Dos Passos, refiriéndose a que sus textos no se limitan al panorama local.⁴⁴

1.3. El ensayo crítico y su relación con la obra del escritor

A partir de lo que se ha planteado en los apartados anteriores es posible establecer que entre el ensayo y la crítica literaria hay varias características en común: la intención no ficcional o pacto de no ficción; su naturaleza ancilar (la ancilaridad en literatura se define como “la expresión literaria [que] sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios [...] Lo ancilar puede aplicarse a todo discrimen [...] el servicio puede ser: a) directo, préstamo de lo literario a lo no literario; y b) inverso, empréstito que lo literario toma de lo no literario”),⁴⁵ la figura del autor que da garantía de lo escrito, el tono personal y la actitud persuasiva con el lector.

Cabe señalar que las descripciones del ensayista y el crítico son bastante similares, ambos son lectores muy activos que deciden compartir su experiencia lectora, “[...] tal es el caso no sólo de muchos ensayistas sino también de poetas o narradores que rinden homenaje a un autor admirado. Por ejemplo, si yo como lector me he emocionado ante un determinado texto podré a mi vez escribir un ensayo sobre ese texto y me convertiré, así, de lector, en autor”.⁴⁶ Y, al igual que las opiniones del crítico están condicionadas por su entorno, el ensayista puede manifestar su estilo personal frente a un tema o problema, pero habrá rasgos compartidos por su pertenencia a una época, un grupo o una región.

⁴⁴ Valeria Luiselli, “La ciudad según Fadanelli”, *Letras libres*, mayo 2011, p. 88.

⁴⁵ Alfonso Reyes, “El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria” en *Obras completas*, tomo XV, México: FCE, 1963, p. 40, 46, 47.

⁴⁶ Liliana Weinberg, *op. cit.*, p. 76

En este punto es posible afirmar que el ensayo resulta un género idóneo para llevar a cabo la crítica literaria. En la actualidad, una parte sustancial de la crítica aparece en forma de ensayo y es común que la figura del crítico y el ensayista converjan en la misma persona. Pero, ¿qué ocurre cuando el autor de ensayos críticos también escribe poesía, novela, dramaturgia, cuento o ensayos con un corte más lúdico cuyo tema no es la literatura?

Normalmente se suelen separar las figuras del escritor y el crítico; hay una resistencia a considerar los trabajos críticos de los escritores como parte de la crítica, y una defensa de la profesión y la división del trabajo, mas no tiene por qué ser siempre así. Un escritor es, ante todo, un gran lector; según Ricardo Piglia, cuesta trabajo creer que exista un escritor sin teoría,⁴⁷ del mismo modo opina Alfonso Reyes cuando escribe que “toda creación lleva infusa un arte poética”.⁴⁸

Quijano distingue tres tipos de textos críticos,⁴⁹ los cuales pueden aparecer independientes o combinados: los interpretativos, es decir, una hermenéutica de la obra literaria; los juicios del valor moral o estético del texto; y las descripciones formales. Mario Vargas Llosa, en su ensayo acerca de *Madame Bovary*, también señala tres tipos de crítica, cuya aparición no suele ser en solitario pero siempre hay alguna que se impone sobre las demás:

Hay, de un lado, la impresión que Emma Bovary deja en el lector que por primera (segunda, décima) vez se acerca a ella: la simpatía, la indiferencia, el disgusto. De otro, lo que constituye la novela en sí misma, prescindiendo del efecto de su lectura: la historia que es, las fuentes que aprovecha, la manera como se hace tiempo y lenguaje. Y, finalmente, lo que la novela significa, no en relación a quienes la leen ni como objeto soberano, sino desde el

⁴⁷ Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Alfonso Reyes, “Aristarco o anatomía de la crítica” en *Obras completas*, XIV, México: FCE, 1962, p. 106.

⁴⁹ Mónica Quijano Velasco, *op. cit.*, pp. 59, 60.

punto de vista de las novelas que se escribieron antes o después. Desarrollar cualquiera de estas opciones es elegir una forma de crítica. La primera, individual y subjetiva, predominó en el pasado y sus defensores la llaman clásica; sus denostadores, impresionista. La segunda, moderna, pretende ser científica, analizar una obra de manera objetiva, en función de reglas universales, aunque, claro está, la índole de las reglas varía según el crítico (psicoanálisis, marxismo, estilística, estructuralismo, combinaciones). La tercera tiene que ver más con la historia de la literatura que con la crítica propiamente dicha [...] Los críticos de todos los tiempos han utilizado las tres perspectivas a la vez. La diferencia estriba en que cada época, persona y tendencia pone el énfasis, la atención dominante en una de ellas.⁵⁰

Para Piglia, en la crítica hecha por escritores generalmente aparecen más los juicios de valor y de análisis técnico que textos interpretativos, añade que “los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias.”⁵¹

La prominencia de los juicios valorativos se explica porque este tipo de crítica usualmente se relaciona con el resto de la obra del escritor, y a partir de la valoración de otros autores se sitúa a sí mismo y establece la línea que sigue, al tiempo que ofrece una lectura estratégica de su obra. Por lo general, esta crítica funciona como herramienta para interpretar o explicar los propios textos escritos en otros géneros o como “un medio para entender, esbozar o estudiar el recorrido intelectual del escritor, su pensamiento, su biografía o su poética”,⁵² entendiendo por poética las reglas escritas y no escritas que configuran una obra literaria; “poética de la lectura sería, pues, el análisis del conjunto de principios o reglas, explícitos o no, que los textos contienen en sí mismos al objeto de ser leídos óptimamente”.⁵³ La legitimidad del escritor no depende plenamente de la crítica, pero su trabajo allí consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción; el autor, en

⁵⁰ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, 3ª ed., Barcelona: Bruguera, 1985, p. 9.

⁵¹ Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 12.

⁵² Mónica Quijano Velasco, *op. cit.*, p. 57.

⁵³ Darío Villanueva, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid: Siruela, 2007, p. 121.

estos textos no desaparece, al contrario, da garantía de lo escrito. Como menciona George Steiner, el periodo de bullicio crítico es necesario para el surgimiento de una poética.⁵⁴

Borges es un ejemplo de escritor que legitimó su obra comentando otros textos. Definió las propiedades que le permitían escribir cierta construcción y al mismo tiempo ésa fue su manera de leer la literatura argentina y de insertarse él mismo en la tradición. El escritor escribe crítica para construir un espacio en el que sus textos funcionen, lo mismo hace un crítico, pero desde una institución cultural o académica. Además, un escritor puede influir en la crítica de otro escritor. Retomando a Borges, su crítica permeó de tal forma los textos críticos de Piglia que éste asegura que más que el estilo o los temas de Borges, han sido sus tácticas de lectura las que lo han influido.⁵⁵ Sobra decir que Piglia también es un escritor que ha incursionado en el ejercicio crítico para mostrar cómo quiere ser leído.

Podría pensarse que los ensayos críticos tienen una relación parasitaria con la obra que comentan. Aunque es innegable que se originan a partir de otro texto, el resultado posee valor por sí mismo. Un ejemplo es *La orgía perpetua* de Mario Vargas Llosa, ensayo crítico prototípico, sobre el que se ha dicho que “Flaubert crea y Vargas Llosa contempla la obra de arte”.⁵⁶ Sin embargo, el ensayo no solo “contempla la obra de arte” sino que alcanza un valor artístico propio; es innegable que Vargas Llosa partió de otra obra, pero sólo fue un pretexto para escribir un libro totalmente diferente. *Madame Bovary* no se lee igual antes y después de leer *La orgía perpetua*; igualmente, es probable que el lector tenga una perspectiva distinta de las novelas y cuentos de Vargas Llosa después de leer sus

⁵⁴ George Steiner, “La cultura y lo humano”, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 18.

⁵⁵ Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁶ Cf. Nacer Ouabbou, “De *Madame Bovary* a *La orgía perpetua*”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 127-145.

consideraciones críticas. Lo mismo ocurre con los ensayos críticos de Fadanelli: brindan un nuevo punto de vista de su obra y de las obras que menciona.

Para finalizar el capítulo, puede afirmarse que las afiliaciones artísticas e ideológicas del escritor trazan el rumbo que el ensayo va a tomar. Además de las relaciones intertextuales que el lector puede vislumbrar pero no se mencionan explícitamente, el escritor ensayista menciona autores, obras o movimientos culturales que para él son importantes o dignos de atención, creando una especie de canon literario que puede compartir o no con otros escritores contemporáneos.

Capítulo 2. El ensayo crítico en México

En este capítulo abordo la producción del ensayo crítico mexicano. Aunque sus comienzos pueden rastrearse desde mediados del siglo XIX,⁵⁷ únicamente tomé en cuenta algunos ejemplos de finales de este siglo y me concentré tanto en la producción del siglo XX, como de la época actual. Esta selección se debe a que el ensayo crítico adquirió verdadera fuerza a partir del Ateneo de la Juventud y los ejemplos de épocas anteriores se encontraban en un intervalo de tiempo demasiado lejano, de modo que no resultaban pertinentes para los fines de esta tesis.

En este capítulo ubico temporalmente la variedad de la producción ensayística en México, a partir de distintas generaciones literarias, a excepción de los últimos veinte años, en los que no se habla de una generación consumada. Presento los cambios que ha tenido el género, los cuales se relacionan con el contexto histórico en cuestión, hasta llegar a las últimas dos décadas, en donde se ubican los ensayos críticos de Guillermo Fadanelli. Aunque resulta problemático continuar dividiendo a los escritores en generaciones, esta división me permitió delimitar con mayor facilidad y precisión los cambios en el ensayo. Sin embargo, es importante aclarar que los autores no dejaron de escribir cuando sus grupos se disolvieron y muchos de ellos continuaron publicando mientras una “nueva generación” emergía.

⁵⁷ El uso del término “ensayo” fue tardío en las letras hispánicas, según Medardo Vitier se utilizó en la crítica literaria hasta finales del siglo XIX en el comentario de Leopoldo Alas al *Ariel* de Rodó⁵⁷, no obstante muchos textos anteriores a esta época coinciden en forma y contenido con lo que posteriormente se denominó ensayo. Cf. Medardo Vitier, *op. cit.*, p. 6.

2.1. Final del siglo XIX y primera mitad del siglo XX: ocaso del porfiriato, Ateneo de la Juventud y grupo de Contemporáneos

El siglo XIX fue el siglo de la construcción del estado-nación y la búsqueda de identidad nacional. Durante esta época el ensayo fue un género público en el que los letrados mexicanos discutieron los principales asuntos del gobierno y la cultura del país. Hubo una alta producción de literatura nacionalista e incipientes ensayos de los mismos autores que legitimaban tal producción: “Por lo general, y quizá sólo con excepción de Francisco Pimentel, fueron los poetas, los narradores y los autores teatrales quienes ejercieron simultáneamente tareas creativas y críticas de manera continua y coherente”.⁵⁸

En este siglo, la división entre escritor y periodista aún no estaba delimitada, de modo que los textos críticos se publicaban de manera indistinta en la prensa, igual que los poemas, cuentos y novelas por entrega. Particularmente, durante el gobierno de Porfirio Díaz, se produjeron ensayos que fueron un espacio compartido por la política, la literatura y la educación, los cuales sustentaban, en su mayoría, la ideología gobernante; un ejemplo es *Evolución política del pueblo mexicano* (1901-1902) de Justo Sierra Méndez. El ensayo tuvo la función de construir los marcos intelectuales que definieron simbólicamente al país, desde una perspectiva letrada vinculada, muchas veces, con el Estado positivista.⁵⁹

Con el ocaso del porfiriato y el triunfo de la Revolución, la necesidad de redefinir la nación ejerció un cambio en las funciones del ensayo como productor de saberes. Surgieron grupos de jóvenes descontentos con la ideología positivista, que organizaron conferencias y escribieron ensayos que mostraban los problemas que enfrentaba el país, es el caso de *Los*

⁵⁸ Fernando Tola de Habich, “Prólogo” en *La crítica de la literatura mexicana (1836-1895)*, México: Ediciones Coyoacán, 2000, p. 13.

⁵⁹ Ignacio Sánchez Prado, “El ensayo mexicano en la primera mitad del siglo XX” en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coord. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México: CONACULTA, 2013, pp. 280-282.

grandes problemas nacionales (1909) de Andrés Molina Henríquez. Estos autores hicieron visible una nueva perspectiva, al menos desde el punto de vista intelectual. Muchos de ellos formaron parte de lo que después se conoció como Ateneo de la Juventud.⁶⁰ En palabras de Ignacio Sánchez Prado “frente al tratadismo y el discurso científico del siglo XIX, varios intelectuales del Ateneo optaron por una práctica ensayística más propiamente literaria, basada en el cuidadoso trabajo de estilo y la consideración de una miscelánea de temas que, en buena medida, trascendieron lo meramente nacional como contenido privilegiado del género”.⁶¹

Alfonso Reyes, uno de los miembros más destacados del Ateneo de la Juventud, marcó el rumbo que siguió el género. Reyes, cuya producción crítica ocupa si no la mitad al menos una tercera parte del total de su obra, propuso colocar la literatura en el centro de la reflexión y utilizó el ensayo como instrumento. Asimismo, buscó construir una tradición intelectual capaz de superar los debates nacionalistas existentes en su época, con el fin de situar al país como un lugar de enunciación de conocimiento. Además de comentar las obras que le interesaban, teorizó sobre qué constituye la crítica, dando paso a una tradición en la que el crítico no sólo escribe acerca de otros textos sino sobre la práctica misma.⁶²

⁶⁰ Los orígenes del Ateneo de la Juventud se sitúan entre 1907 y 1910, a partir de los ciclos de conferencias dictadas por varios de sus miembros. En la nómina aparecen Antonio Caso, Isidro Fabela, Nemesio García Naranjo, Pedro y Max Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos, Jesús T. Acevedo, Roberto Argüelles Bringas, Enrique González Martínez, Antonio Mediz Bolio y Martín Luis Guzmán, entre otros. *Vid.* “Ateneo de la Juventud” en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, coord. Armando Pereira, 2ª ed. Corregida y aumentada, México, D.F.: UNAM / IIFL / CEL / Ediciones Coyoacán [Filosofía y Cultura Contemporánea; 19], 2004, consultado en *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://elem.mx/estgrp/datos/4>

⁶¹ Ignacio M. Sánchez Prado, “El ensayo mexicano en la primera mitad del siglo XX”, *La literatura en los siglos...*, p. 283.

⁶² Muchos de estos ensayos están agrupados en Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XIV, “La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales”, México: FCE, 1962 y t. XV, “El deslinde. Apuntes para la teoría literaria”, México: FCE, 1963.

Cuando surgió el grupo de los Contemporáneos,⁶³ la función del ensayo crítico se había desplazado: de ser un instrumento de ideología política se volvió un texto que funcionaba en un círculo más cerrado, focalizado en lo literario. Esto responde a que, aunque algunos miembros del grupo desempeñaron cargos diplomáticos, en general los escritores estaban más alejados de la esfera gubernamental que las generaciones anteriores.

Si bien los Contemporáneos se distinguieron en gran medida por su producción poética, el ensayo crítico adquirió mayor cobertura por el crecimiento de nuevos espacios editoriales e institucionales y fue lugar de encuentro de discusiones sobre literatura. En la escritura de dichos ensayos destacaron Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia; su importancia estriba en que no sólo comentaron lo que leían, sino que cuestionaron las nociones de tradición y literatura nacional, y repensaron el papel del crítico. Cabe decir que esta práctica ya podía verse en Alfonso Reyes.

Jorge Cuesta escribió sobre los autores que lo influyeron, entre los que aparecen Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, André Bretón, André Gide, José Gorostiza, Octavio Paz, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Xavier Villaurrutia. Mostró cómo quiso ser leído y con quién equiparaba su obra. Por su parte, Xavier Villaurrutia, en el prólogo a *Textos y pretextos* (1940) resumió magistralmente el papel del crítico. En él expuso su deseo de compartir la experiencia literaria:

Reúno en este libro una serie de estudios y notas acerca de obras y autores que, en un momento dado, despertaron en mí el placer o la necesidad de un comentario, de una reflexión. Movido otras veces, simplemente, por el deseo de señalar la aparición y la

⁶³ El grupo de Contemporáneos nació de la revista del mismo nombre (1928- 1931) que crearon varios de sus miembros, muchos de los cuales mantenían contacto con José Vasconcelos, Alfonso Reyes y otros intelectuales importantes del Ateneo de la Juventud. En la nómina destacaron Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Octavio G. Barreda, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Enrique González Rojo. Vid. "Contemporáneos" en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, ed. cit., consultado en *Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en <http://elem.mx/estgrp/datos/8>

intención de un texto [...] o la existencia de un movimiento literario o artístico, cercano o lejano en el espacio, pero cuyas ondas y cuyos reflejos herían mi sensibilidad y mi razón.⁶⁴

Asimismo, muestra en este prólogo una clara consciencia del papel legitimador de los ensayos y su vínculo con la poética del escritor:

He descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un *texto*, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias [...] De ahí que, del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me parezca razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica.⁶⁵

Villaurrutia apuntó el papel que juega el crítico como un intermediario entre el texto y el público, mostrándose así como un lector con mayores conocimientos y autoridad que el resto: “Mi intención al publicarlos no es otra que servir, en algunos casos, a los amantes de nuestra literatura, de nuestro arte, que no cuentan, por falta de notas y estudios críticos acerca de escritores y artistas contemporáneos con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia”.⁶⁶ Y por último, señaló el carácter subjetivo que caracteriza a la crítica literaria: “No es culpa mía si son, al mismo tiempo que de las ajenas, imágenes de algunas de mis preferencias, de algunos de mis gustos y aún de mis incomprensiones y limitaciones”.⁶⁷ Con este prólogo validó su producción crítica que, al mismo tiempo, fue un contrapunto de su escritura poética.

Hasta aquí, se puede afirmar que la reflexión sobre el ejercicio crítico de manera simultánea al comentario de una obra fue una práctica que cobró fuerza con Alfonso Reyes,

⁶⁴ Xavier Villaurrutia, “Prólogo” de *Textos y pretextos* en *Obras. Poesía/Teatro/Prosas varias/Crítica*, 2ª ed., pról. de Alí Chumacero, México: FCE, 1966, p. 639.

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ *Ídem*.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 640.

y continuó con Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. A la par de su desarrollo, el ensayo crítico también incidía en el panorama político del país, pues varios intelectuales ostentaban cargos públicos y mantenían una relación cercana, de apoyo (como en el caso de los positivistas decimonónicos) o en oposición con la esfera gubernamental.

2.2. Segunda mitad del siglo xx: Octavio Paz, Generación del Medio Siglo y los espacios de la crítica

El ensayo crítico de la segunda mitad del siglo xx inició con Octavio Paz, cuyos primeros escritos aparecieron en la primera mitad del siglo pero continuó escribiendo durante las décadas posteriores. En palabras de Armando González Torres, Paz “representa los dilemas y las distintas funciones del intelectual y ensayista en estas décadas de transición”.⁶⁸ Desde sus primeros escritos alternó la poesía con la ensayística y sus temas principales fueron la historia, la política y las artes, diferenciándose de otros ensayistas que privilegiaron los temas literarios sobre los temas políticos.

Es posible afirmar que muchos de sus textos transitaron entre la teoría literaria y la crítica, entendiendo la primera como una reflexión desde una determinada postura sobre la literatura en general y la segunda como el análisis de una obra o autor en particular. Sin embargo, tal distinción es difusa: para ejemplificar postulados teóricos es común utilizar obras concretas, mientras que la crítica suele estar inserta en alguna corriente teórica. Abarcar la labor crítico-ensayística de Paz en una cuantas líneas es una tarea titánica que requiere un trabajo aparte. En los siguientes párrafos me limitaré a mencionar los ensayos

⁶⁸ Armando González Torres, “El ensayo mexicano entre 1950 y 2000, crónica de una mayoría de edad” en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coord. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México: CONACULTA, 2013, p. 320.

que a mi parecer destacan por su contenido críticos y cuyos juicios es posible encontrar en el resto de la obra Paciana.

En *El arco y la lira* (1956), Paz buscó responder a las preguntas “¿hay un decir poético –el poema– irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético?”,⁶⁹ cuestionamientos que van más allá del ejercicio crítico de una obra en específico. Lo mismo ocurre en *Los hijos del limo* (1974) cuando al inicio anuncia: “el tema de este libro es la tradición moderna de la poesía”.⁷⁰ Para intentar dar cuenta de este tema tan amplio, utiliza ejemplos críticos o, en sus palabras: “para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender, de su historia”. El ejemplo más claro es cuando explica el concepto de modernidad a partir del canto X de la *Divina comedia*.⁷¹

Por su parte, en los ensayos reunidos en *Generaciones y semblanzas* (1992), elaboró una historia personal de la literatura mexicana. Se remontó a Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana y finalizó con escritores de su época como Alí Chumacero, Salvador Elizondo, Gerardo Deniz, José Emilio Pacheco y Juan García Ponce. De este modo mostró las influencias y afinidades que tuvo con la tradición literaria nacional, así como las impresiones que le causaron distintas obras. En *Cuadrivio* (1965) elige cuatro poetas cuya obra sitúa tanto en sus respectivas literaturas nacionales como en la literatura universal: Rubén Darío, Luis Cernuda, Fernando Pessoa y Ramón López Velarde. Si bien apunta características particulares de la obra de cada uno, los une el cosmopolitismo y sus rupturas

⁶⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., México: FCE, 1972, p. 25.

⁷⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., México: Seix Barral, 1990, p. 17.

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 44-47.

con la tradición, las que, desde el punto de vista de Paz, los insertan en la literatura mundial.

Paz, al igual que Reyes y los poetas de Contemporáneos, fue un escritor que alternó su labor literaria con la crítica de manera constante. En los párrafos previos se ha visto que el escritor y el crítico solían confluír en la misma persona; hasta principios de la década de 1950 esto era lo más común, pero con la Generación del Medio Siglo⁷² hubo una mayor especialización de saberes.

Los escritores pertenecientes a la Generación del Medio Siglo buscaron alternativas a la cultura nacionalista que impulsaba el estado, amparada por la ideología de la Revolución mexicana. Fue un grupo cosmopolita y heterogéneo, interesado en los surrealistas europeos, el existencialismo, el *nouveau roman*, los escritores beat, los hippies y el periodismo estadounidense.⁷³ Aunque los intereses “universalistas” ya eran visibles desde Alfonso Reyes y los Contemporáneos, en esta época las miras hacia horizontes que superaban el entorno nacional fueron más evidentes. En parte por el nuevo mercado literario internacional, reforzado por casas editoriales transnacionales que desplazaron a las editoriales regionales⁷⁴ y que potenciaron un cambio en los paradigmas culturales, hecho

⁷² Esta generación se llamó así porque los miembros participaron en la cultura del país durante las décadas de 1950 y 1960 y porque muchos de ellos publicaron en la revista *Medio Siglo* (1953-1957). Es considerada una generación muy homogénea e interdisciplinaria: incluyó historiadores, pintores, lingüistas, arquitectos, economistas, filósofos y escritores que incursionaron en dramaturgia, novela, cuento, ensayo y poesía. Dentro del campo de la literatura y la crítica destacaron Inés Arredondo, José Emilio Pacheco, Huberto Batis, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Henríque González Casanova, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, María Luisa Mendoza, Sergio Pitol, Luis Spota, Edmundo Valadés, Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius, Gabriel Zaid, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero. *Vid.* “Generación del Medio Siglo” en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, ed. cit., consultado en *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/estgrp/datos/14>

⁷³ Patricia Cabrera López, “Trascendencia del suplemento ‘La Cultura en México’”, *Impossibilia*, no. 6, octubre 2013, p. 47.

⁷⁴ Ignacio Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas...*, p. 119.

que se ha prolongado en la ensayística actual.

Una parte importante de los integrantes de esta generación ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, fue becada por alguna institución extranjera o trabajó en puestos de profesor e investigador. De este modo, los oficios de crítico y escritor tomaron caminos separados y la crítica se ejerció desde diversas trincheras: figuras como Huberto Batis y Antonio Alatorre, aunque incursionaron en la escritura de ficción, se dedicaron principalmente a la edición y la crítica (el primero), o a la crítica y la filología (el segundo). Esto propició una separación entre la crítica especializada y la crítica hecha por escritores, aunque algunos otros, como José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, mantuvieron ambas prácticas; su labor sirvió de puente entre la tradición crítica realizada en décadas anteriores y la de escritores más jóvenes, entre los que figura Fadanelli.

José Emilio Pacheco, además de su producción narrativa y poética, desde la década de los cincuenta escribió sobre literatura en varios suplementos culturales. Entre 1973 y 2014 publicó “Inventario”, columna que apareció en el suplemento del periódico *Excélsior* (1973-1976) y posteriormente en la revista *Proceso*, donde plasmó su postura literaria, sus hallazgos como lector y, en resumen, su opinión del panorama cultural de la época. Sus textos señalan que la literatura no debe separarse de la realidad. Escribió sobre la cultura letrada “no para mostrar su erudición y su autoridad discursiva, sino como una apuesta por constituir sujetos críticos, en lugar de lectores cínicos o hedonistas”.⁷⁵ Como el resto de su narrativa, su crítica está exenta de solemnidad y aun cuando toca algún tema serio, mantiene el tono humorístico: “El humor a partir de la ironía y la sátira suelen salvar a

⁷⁵ Jezreel Salazar, “JEP, periodista cultural: un paisaje ignoto”, texto leído en el “Homenaje a José Emilio Pacheco” el 29 de septiembre de 2014 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, consultado en <http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2014/10/jep-periodista-cultural-un-paisaje.html> el 10 de agosto de 2015.

nuestro pensador, que había aprendido que el efecto cómico siempre otorga mayor vitalidad y encanto a la invectiva social”.⁷⁶ Un ejemplo, entre muchos, de dichos rasgos aparece en el Inventario “La ciudad junto al río eterno”, donde escribió sobre Charles Dickens:

Desde que publicó a los 24 años *Los papeles privados del Club Pickwick* la popularidad de Dickens no dejó de aumentar. Perdura en nuestro mundo tan distinto y tan semejante al suyo. Se calcula que en Estados Unidos se venden al año un millón de ejemplares de sus libros. Aunque usted no lo lea, no escapará a su influjo. Por ejemplo, a él se debe en gran medida al concepto de la Navidad como celebración, más bien ilusoria, de la paz y la armonía familiares. Lo que Dickens no previó fue el aprovechamiento mercantil que nos impone la obligación de consumir y regalar. Uncle Scrooge, el odioso personaje de su *Cuento de Navidad*, sobrevive como él mismo y como el tío Rico MacPato. Dickens ha sido víctima predilecta de la brutal expropiación que ha hecho Walt Disney con los tesoros de la narrativa universal.⁷⁷

Su postura no elitista sobre la cultura y el uso constante de la ironía y el autoescarnio abrieron camino para escritores posteriores, como Fadanelli y sus coetáneos, cuya recurrencia a la sátira, la burla y la puesta en duda del yo ensayístico alejan sus textos de la escritura autoritaria. Los lectores de *Inventario* conocieron el bagaje cultural de Pacheco y las posturas literarias con las que convergió. Como menciona Jezreel Salazar, sus textos más que temas, ofrecieron posturas (contra el paternalismo estatal, la demagogia y la fe en el humanismo para resistir la modernidad).⁷⁸

Otro miembro del grupo que alternó novela y cuento con la crítica en un tono anti intelectualista fue Sergio Pitol. Los libros *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas* (2002), y *César Aira en miniatura. Un acercamiento crítico* (2006) son textos puramente críticos. No obstante, en sus novelas incluye fragmentos cuya forma se acerca al

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ José Emilio Pacheco, “Inventario. La ciudad junto al río eterno” en *Proceso*, no. 1843, 25 de febrero de 2012, p. 59.

⁷⁸ Jezreel Salazar, *JEP, periodista cultural...*

género ensayístico y cuyos temas son la experiencia lectora, la experiencia creativa y la literatura misma. María del Pilar Vila considera que los textos de Pitol incorporan elementos del campo de la literatura, de la traducción y del periodismo, sin que ninguno de ellos tenga primacía sobre el otro. Además, evidencia “la significación otorgada a la experiencia lectora la que funciona como fuente de legitimación y como explicitación de sus elecciones literarias. Esto produce un constante desplazamiento entre la práctica ensayística y la crítica académica”.⁷⁹

En *El mago de Viena* (2005) Pitol hace una crítica de su propia obra y señala lo que considera su *Ars Poetica*: “Los cuentos de *Infierno de todos* [...] revelan algunas constantes que sostienen lo que pomposamente podría designar como mi *Ars Poetica*. El tono, la trama, el diseño de los personajes [...] Mi acercamiento a los fenómenos es parsimoniosamente oblicuo. Existe siempre un misterio”.⁸⁰ Otros libros como *Pasión por la trama*, *El arte de la fuga* o *Adicción por los ingleses* se han considerado novelas y han adquirido relevancia por su carácter ficcional, pero Vila sugiere leerlos como ensayos por las cuestiones críticas y teóricas que tocan,⁸¹ lo cual muestra la hibridación genérica de Pitol y refuerza la idea de que la crítica puede aparecer en cualquier género.

Tanto Sergio Pitol como José Emilio Pacheco practicaron una crítica que se alejó de las convenciones impuestas hasta ese momento, donde abundaban las visiones totalizantes de la literatura. Sin embargo, esta estética no fue privativa de toda la generación. Como ejemplo está Carlos Fuentes, escritor-crítico que, aunque es considerado miembro del *Boom* latinoamericano, publicó en la misma época que varios miembros pertenecientes a la

⁷⁹ María del Pilar Vila, “La alquimista de un género. Sergio Pitol y el ensayo literario”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, núm. 240, julio-septiembre 2012, p. 612.

⁸⁰ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, 2ª ed., México: FCE, 2006, p. 47.

⁸¹ María del Pilar Vila, *op. cit.*, p. 608.

generación del Medio Siglo. Además de su faceta como novelista y cuentista, Fuentes destacó por sus ensayos críticos. Algunos ejemplos son *Casa con dos puertas* (1970), volumen en el que celebra tanto a escritores como a artistas plásticos; *La nueva novela hispanoamericana* (1960), donde hace un balance de la novela hasta ese momento y recalca las aportaciones de su generación, incluyéndose así en el canon de lo que considera la gran narrativa hispanoamericana; *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), donde señala la presencia que el *Quijote* mantiene en la literatura contemporánea; y *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela* (1990) donde retoma la literatura latinoamericana, eligiendo los autores que consideró más representativos.

Fuentes, al igual que Paz, practicó una crítica con un tono hegemónico y con una construcción en la que el lector es consciente de que está leyendo un texto crítico, a diferencia de lo que ocurre en los textos de Pitol o Pacheco, cuya estructura amorfa y con una miscelánea de temas (entre los que figuran sus comentarios críticos) permiten una lectura en la que la crítica no resulta tan evidente.

Previamente mencioné que en esta época la crítica se ejerció desde diversas trincheras. Pues bien, con los ejemplos anteriores es posible ver que se gestaron, al menos, tres vertientes: en la primera, donde incluyo a Paz y a Fuentes, el escritor se erige como conciencia de la sociedad y a partir de sus conocimientos establece una superioridad intelectual con los lectores o, si se prefiere, una relación vertical. En el segundo tipo, el crítico adopta una postura anti intelectualista y, a pesar de que esgrime su saber, el tono con el que lo hace da la impresión de mantener una relación horizontal con los lectores; Pacheco y Pitol serían, entonces, dos exponentes de esta vertiente. El tercer tipo de crítica, que llamaré académica, surge de instituciones educativas como la UNAM, en donde se discute la literatura pero no se produce; aquí incluyo a exponentes como Antonio Alatorre.

No tomé en cuenta sus textos porque esta tesis se enfoca en la crítica hecha por escritores, pero los menciono para señalar la división que ocurrió entre quienes ejercieron la crítica y los espacios donde esto ocurría.

Dichas clasificaciones no son tajantes (varios autores participaron o participan, en el caso de escritores más jóvenes, en algún momento en más de un tipo de crítica), pero dejan ver que la línea escritural de Guillermo Fadanelli está en consonancia y es más cercana a la escritura de Pacheco y Pitol que a la de otros escritores. No obstante, los representantes de las tres vertientes abrieron camino para las nuevas generaciones, principalmente a través de suplementos culturales y revistas que surgieron en esos años.

Durante la segunda mitad del siglo, mientras los autores mencionados y muchos otros se consolidaban paulatinamente como figuras clave en el campo literario mexicano, hubo un auge de las publicaciones culturales. Ambas cuestiones se desarrollaron en estrecha correlación, pues los literatos eran quienes fundaban o colaboraban continuamente en estos suplementos y estos, a su vez, servían para dar a conocer sus nombres o repuntarlos en la escena cultural.

En este sentido, es fundamental recordar la labor del escritor y crítico Fernando Benítez, quien gozó de un gran prestigio como director de suplementos culturales. Dirigió la *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional* (1947-1948); *México en la Cultura* de *Novedades* (1949-1961); *La Cultura en México* de *Siempre!* (1962-1971); *Sábado de unomásuno* (1977-1985) y *La Jornada Semanal* de *La Jornada* (1987-1989).⁸² Entre las páginas de estas publicaciones desfilaron muchas mentes que posteriormente formaron parte de la crítica literaria nacional.

⁸² Cf. “Fernando Benítez”, *Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en <http://elem.mx/autor/datos/122>

Cuando, en 1962, Benítez fundó *La Cultura en México*, después de renunciar a la dirección de *México en la Cultura*, explicó que el nuevo suplemento sería una publicación plural, no sólo literaria, de intelectuales reconocidos en Latinoamérica y Europa. Buscó reivindicar la herencia de Alfonso Reyes y la del grupo de Contemporáneos por sus intereses universalistas. Incluyó a intelectuales consagrados, como Carlos Fuentes y Octavio Paz, e impulsó nuevos talentos entre los que destacaron Jorge Ibarguengoitia, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Huberto Batis y Elena Poniatowska.⁸³ Los redactores se consideraron críticos innovadores porque “no reivindicaban los valores del nacionalismo cultural ni los principios conceptuales o metodológicos tradicionales”⁸⁴ y afirmaban que la crítica literaria mexicana estaba rezagada con respecto a las nuevas tendencias.

En 1971, como parte del periódico *Excélsior*, apareció la revista *Plural*, cuya dirección corrió a cargo de Octavio Paz. Fue una competencia para *La Cultura en México* porque se dirigían al mismo público y quizá fue uno de los motivos por los que Benítez se retiró de la dirección de ésta última.⁸⁵ Octavio Paz dirigió *Plural* hasta 1976, cuando renunció debido a la destitución de Julio Scherer como director de *Excélsior*. Posteriormente fundó la revista *Vuelta* (1976-1988), en donde congregó al grupo creado alrededor de *Plural*.⁸⁶

Varios años después, en 1977, en el periódico *unomásuno*, Fernando Benítez inició el suplemento *Sábado*, en cuya dirección permaneció hasta 1985. Tras su salida, Huberto Batis se convirtió en el director, dando un giro al contenido del suplemento, ya que

⁸³ Patricia Cabrera López, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁴ Eugenia Caso (1968), *Una encuesta a propósito de Cambio de piel, la silenciada novela de Carlos Fuentes*, *apud*. Patricia Cabrera López, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁵ Patricia Cabrera López, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁶ “Vuelta. Revista mensual” en *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, ed. cit, consultado en *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://elem.mx/institucion/datos/1915>

mientras la gestión de Benítez se publicaba al “grupo oficial” de la literatura, Batis acogió a las mentes jóvenes y poco conocidas en ese momento,⁸⁷ entre las cuales figuró Guillermo Fadanelli.⁸⁸

Patricia Cabrera considera que los suplementos culturales, poniendo énfasis en *La Cultura en México* y *Plural*, contribuyeron en cierta medida a introducir reflexiones políticas en las publicaciones culturales-literarias.⁸⁹ Habría que matizar esta afirmación, puesto que desde el siglo XIX muchas publicaciones dieron cabida a las opiniones de los intelectuales sobre el panorama político del país. Pero la Revolución cubana, las luchas antirracistas en Estados Unidos y las matanzas de estudiantes en 1968 y 1971 fueron detonantes para que muchos escritores externaran y radicalizaran su posición política por escrito. Estas publicaciones, además de repuntar los nombres de quienes escribieron ahí, sirvieron como medios contestatarios a la censura gubernamental de la época:

En un tiempo en que el Estado era el único patrocinador, el gran censor de todo discurso que no correspondiera con las claves cristalizadas del nacionalismo posrevolucionario, puede considerarse en verdad una revuelta cultural, el surgimiento de ciertas publicaciones [...] La función de estas publicaciones y de los intelectuales asociados a ellas contribuyó a inventar el periodismo cultural como actividad ajena al Estado.⁹⁰

A pesar de la importancia de dichos medios, Ignacio Sánchez Prado considera que “después de Reyes, la crítica literaria en México tendió más bien al suplemento literario y a la revista, dando prevalencia a críticos impresionistas y marginando los estudios históricos

⁸⁷ Raymundo Ramos y Evodio Escalante *apud*. Catalina Miranda Gasca, *El suplemento cultural Sábado de anomásuno*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, FFyL, UNAM, 2001., pp. 98, 99.

⁸⁸ Otros escritores que comenzaron a publicar en “Sábado” son Vicente Francisco Torres, José Vicente Anaya, Ignacio Maldonado, Armando Pereir, Sabina Berman, Carmen Boullosa, David Martín del Campo, José María Espinasa, Luis Zapata, Rosa Beltrán, Josefina Estrada, Javier Sicilia, Margarita Pinto, Alberto Ruy Sánchez, Guillermo Sheridan, Adolfo Castañón, Verónica Volkow, Jorge Volpi, Enrique Serna y Vivian Abenshushan. *Cf.* Catalina Miranda, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁰ Jezreel Salazar, *JEP, periodista cultural....*, ed. cit.

e investigativos a los espacios de especialistas”.⁹¹ Debido a que muchas figuras fundacionales del de la crítica la ejercieron de manera ancilar, los medios literarios predominantes en México en los últimos 50 años han privilegiado la interpretación del proceso literario de parte del escritor y han dejado de lado el ejercicio de una crítica profesionalizada por parte de figuras no identificadas con la creación literaria. Aunque Sánchez Prado reconoce que hay excepciones, considera este tipo de crítica impresionista, intempestiva, supeditada a los intereses de grupos culturales, frecuentemente narcisista y con tendencia a decir mucho sobre el crítico y poco sobre el texto.⁹²

Las consideraciones de críticos especialistas como Sánchez Prado o Domínguez Michael responden a sus intereses profesionales, sin embargo, el comentario crítico no es una estructura homogénea. Justamente es Sánchez Prado quien, en otro ensayo, reconcilia las aparentes posturas encontradas entre los distintos tipos de crítica y les otorga funciones diferenciadas y complementarias:

Es necesario entender la crítica como un panorama amplio donde cada uno de sus componentes ejerce distintas funciones: la filología recupera y publica los textos, el análisis académico proporciona sistemas de comprensión y, sobre todo, una estructura educativa, los periódicos son fundamentales para la difusión de las producciones literarias, el ensayo subjetivo lanza al mundo una experiencia individual de lectura. El ensayo y el *paper*, nos gusten o no, son dos estrategias de aproximación igualmente legítimas, necesarias y limitadas y prescindir de alguna de ellas es o una forma de autolegitimación ignorante o un camino de empobrecimiento de la lectura profesional. De esta suerte, es una responsabilidad ética del crítico la lectura de la crítica, puesto que ésta sólo tiene sentido como un territorio de diálogo y debate que reposiciona a la literatura en la esfera pública y en el ámbito social.⁹³

⁹¹ Ignacio Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas...*, p. 293.

⁹² *Ídem.*

⁹³ *Ibíd.*, pp. 275, 276.

Es decir, ejercer simultáneamente las tareas de escritor y crítico no necesariamente implica descuido ni aplausos entre amigos. Ni tampoco tienen por qué funcionar igual la crítica hecha por los escritores y la crítica académica; resulta más provechoso ver cómo se complementan.

A manera de recapitulación, en este apartado se observó que, conforme avanzó el siglo, el ensayo crítico se complejizó. Aunque varios autores mantuvieron las funciones de escritor y crítico, convivieron con otros que única o mayormente ejercieron una de esas labores. También se mostró el papel que jugaron las publicaciones culturales emergentes en la difusión de cierto tipo de crítica. Falta agregar que, a diferencia de la primera mitad del siglo y las décadas anteriores, la incidencia de los escritores en la esfera gubernamental fue prácticamente nula, y aunque muchos de ellos continúan escribiendo sobre aspectos políticos, sus opiniones han perdido peso. No obstante, como en el caso de Fadanelli, esto propició una mayor libertad crítica del panorama nacional, no sólo en el ensayo sino en medios electrónicos y presentaciones en vivo.

En el siguiente apartado añado los comentarios de ensayistas contemporáneos. Sus posturas son ejemplos de la producción actual del ensayo crítico hecho escrito por quienes publican tanto en prensa como en libros, y a través de sus consideraciones y aficiones literarias muestran qué línea escritural siguen y cómo pretenden ser leídos.

2.3. La actualidad del ensayo crítico

Con la división profesional, la crítica se convirtió en una práctica que depende del lugar de enunciación. Esto ya ocurría, puesto que no se puede descontextualizar la obra de donde se enuncia, pero se intensificó). Entre los escritores actuales que se han manifestado al respecto, elegí tres cuyo estilo es similar al de Guillermo Fadanelli por el humor que

utilizan, el contexto en el que escriben y las inquietudes sobre las que escriben: Enrique Serna, Juan Villoro y Vivian Abenshushan.

Enrique Serna, cuentista y novelista, de 1987 a 1991 escribió para *Sábado* al amparo de Huberto Batis, y esbozó ahí la poética que caracterizó sus textos posteriores. En ambos aspectos coincide con Fadanelli, quien durante su juventud colaboró con dicho suplemento y en varios de estos textos gestó las ideas que exploró a profundidad después.

Serna normalmente no incluye sus consideraciones críticas dentro de sus cuentos o novelas, sino que las escribe en columnas de revistas o suplementos culturales.⁹⁴ No obstante, ha publicado tres libros de ensayo que “dialogan con su obra narrativa y la complementan en el terreno de las ideas”:⁹⁵ *Giros negros* (2008), *Las caricaturas me hacen llorar* (2012) y *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013). En *Las caricaturas me hacen llorar* reúne varios textos que originalmente fueron colaboraciones para *Sábado*. En el prólogo afirma que comenzó a escribir en el suplemento para dar a conocer su trabajo, abrirse puertas y, en resumen, mantenerse a flote mientras escribía sus novelas.⁹⁶ Tal comentario deja ver que para Serna, como para muchos otros autores, la escritura en prensa ocupa un puesto secundario frente a la producción libresca y es un medio para subsistir en el campo literario. Como ha escrito Álvaro Enrigue, “ser un escritor profesional no es vivir de los libros, sino de la cauda que deja su prestigio. Los ensayos, las conferencias y artículos de un autor son la hipoteca que justifica el privilegio de publicar cuentos y novelas”.⁹⁷

⁹⁴ Entre los medios que publica actualmente están la revista *Letras libres* y el periódico *El Universal*.

⁹⁵ Semblanza de Enrique Serna escrita por él mismo. Consultado en <http://enriqueserna.com.mx/biografia/semblanza.html>, el 28 de febrero de 2016.

⁹⁶ Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, México: Terracota, 2012, p. 12.

⁹⁷ En este artículo, Enrigue se refiere al libro *Efectos personales* de Juan Villoro, el cual “es un inventario de pasiones regidas por el azar de los homenajes, los centenarios, las presentaciones, los números especiales de las revistas”. Álvaro Enrigue, “Atizar con gracia”, *Letras Libres*, abril 2001, p. 81.

Dentro de su narrativa hay dos rasgos que están en consonancia con la ensayística de Fadanelli: el humor negro y la crítica al provincianismo de algunos escritores mexicanos. En “Avatares del cuento cruel” apunta que el humor negro, elemento frecuente en su escritura, es un recurso que permite bromear con el dolor de la realidad y cuya máxima expresión se encuentra en el cuento cruel, género que “recrea el sufrimiento humano, la desesperación, la culpa y la ansiedad como un bufón sobrehumano que parte del dolor para trascenderlo”.⁹⁸ Mientras que en “Lubricidades tristes” lamenta el provincianismo moral y sexual que los modernistas, especialmente Amado Nervo, plasmaron en sus poemas.⁹⁹ Tanto los rasgos que destaca del cuento cruel, como las tramas perversas con personajes licenciosos, cuya ausencia en el modernismo lamenta, aparecen en sus relatos. Un ejemplo es “El orgasmógrafo”, cuento del volumen con el mismo título, donde una joven virgen es acusada por no tener la cantidad de orgasmos que dicta el gobierno.

Constantemente hace escarnio de la cultura vista como un adorno y, con más frecuencia, de muchas costumbres típicamente asociadas al mundo literario. Como muestra está su lectura de la obra de José Agustín, de la cual lamenta lo injusta que ha sido la crítica pues muchos “confunden la alta literatura con el virtuosismo hinchado”¹⁰⁰ y no toleran el lenguaje coloquial salvo en la novela rural. Considera que los rasgos más notables de la obra de José Agustín son el lenguaje que utiliza y el retrato que hizo de la sociedad capitalina mexicana, principalmente de la juventud, del periodo de 1960 a 1980. Si se compara con la narrativa de Serna evidentemente los estilos son diferentes, pero éste

⁹⁸ Enrique Serna, *op. cit.*, p. 160.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 277.

continúa con la línea de representar la “cultura del relajó” que el escritor de la Onda tan atinadamente trazó.

Al revisar algunas críticas sobre los textos de Serna es posible encontrar similitudes con la producción de Fadanelli. Un ejemplo es esta reseña de Leonardo Tarifeño, que apunta que la obra de Serna nace de “un malestar con el mundo que se estetiza para revelarse, y en ningún caso para ocultarse o refinarse”¹⁰¹ y se incorpora a la tradición de la ruptura, puesto que en sus libros la crueldad y la irreverencia “disipan el egoísmo de las pequeñas traiciones cotidianas, y la literatura vuelve a su origen gracias a un estilo en el que crítica y propuesta son las dos caras complementarias de una inequívoca toma de posición”.¹⁰²

En lo que respecta a Juan Villoro, sus ensayos críticos también se reparten entre los que escribe en prensa o revistas,¹⁰³ y los que publica en libros. De los primeros destacan aquellos en los que reflexiona sobre el género cronístico, como “El género Monsiváis”.¹⁰⁴ En estos ha planteado la hibridez que caracteriza la crónica, la falta de especialización y la percepción poco favorecedora que ha tenido. Ha escrito que “la mayoría de las veces, el escritor de crónica es un cuentista o un novelista en apuros económicos”,¹⁰⁵ lo que remite a lo dicho por Enrique acerca de la escritura que no es publicada en libros, o que al menos no lo es en un primer momento, como un medio de subsistencia para los escritores. Tales opiniones resultan valiosas porque al ser uno de los géneros que practica, no sólo opina

¹⁰¹ Leonardo Tarifeño, “El orgasmógrafo, de Enrique Serna”, *Letras Libres*, enero, 2002, p. 75.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ Entre los medios en los que ha colaborado más recientemente están *Letras Libres* y los periódicos *El País* y *El Reforma*.

¹⁰⁴ *Vid.* Juan Villoro, “El género Monsiváis” en *Letras libres*, julio 2010, consultado en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-genero-monsivais> el 13 de agosto de 2015.

¹⁰⁵ Juan Villoro, “Notas sobre la crónica”, *Safari accidental*, México: Joaquín Mortiz, 2005, p. 11.

como crítico sino como autor, dando así un punto de vista desde el interior de la esfera creadora.

En sus libros de ensayo, la reflexión tantea los terrenos de la novela y el cuento. Destacan *Efectos personales* (2001), *De eso se trata* (2008) y *¿Hay vida en la tierra?* (2012). En *¿Hay vida en la tierra?* los textos son sobre situaciones cotidianas y no sobre crítica literaria, pero Villoro añadió un prólogo donde señala que busca continuar con la tarea que emprendió Jorge Ibargüengoitia sobre contar historias a partir “del claxon o las vacaciones de su sirvienta”,¹⁰⁶ es decir, convertir las vivencias personales en historias que reflejan la idiosincrasia mexicana. Villoro señala que “Julio Camba, Roberto Arlt, Álvaro Cunqueiro, Ramón Gómez de la Serna, Joseph Pla, Eça de Queiros y Jorge Ibargüengoitia perfeccionaron el difícil arte de vender lechugas por su aspecto. Sus artículos son casos de tentación artística”.¹⁰⁷ De este modo muestra qué tradición sigue y con qué autores conversa. También explicita su intención de continuar con la escritura de costumbres citadinas, algo que Ibargüengoitia perfeccionó y la generación, en lo que a edad se refiere, a la que pertenecen Fadanelli y Villoro adoptó de manera entusiasta.

En *Efectos* repasa la obra de Rulfo, Monterroso, Pitol, Valle-Inclán, Rossi y Fuentes, en lo concerniente a literatura en lengua española, así como de Schnitzler, Bernhard, Nabokov, Stevenson, Burroughs y Calvino. A pesar de que no es un volumen pensado como un todo, ni está escrito para demostrar una tesis, resulta innegable que a través de una serie de aficiones literarias esboza una poética personal. En *De eso se trata* comenta la traducción de *Hamlet* hecha por Tomás Segovia, el *Borges* de Bioy Casares, tres novelas de Hemingway y la obra de D.H. Lawrence, así como una serie de autores que

¹⁰⁶ Juan Villoro, *¿Hay vida en la tierra?*, México: Almadía, 2012, p. 9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

aparecen en *Efectos personales* (Valle-Inclán, Arthur Schnitzler, Bernhard y Carlos Fuentes). Domínguez Michael considera que este libro está mejor logrado y es mucho más memorable que su antecesor pues Villoro se adentra en cada obra con notorio gusto y su escritura dialoga con los autores que comenta, al tiempo que transmite admiración y deseo de compartir sus lecturas.¹⁰⁸

En el mismo artículo, Domínguez Michael añade que *De eso se trata* lo ayudó a releer *El testigo* (2004), novela de Villoro, señalando así uno de los principales rasgos de la crítica hecha por escritores: idealmente, a través de los textos críticos los autores trazan una nueva forma de leer el resto de su obra. El propio Villoro ha escrito “¿Es posible entender la literatura, no por su resultado evidente, sino por su método de ensamblaje?”,¹⁰⁹ y si traducimos “método de ensamblaje” como las influencias y las experiencias de lectura que cada escritor tiene y deja ver en sus textos críticos, habría que responder que sí, que es posible entender así la literatura.

Tanto Juan Villoro como Enrique Serna son ejemplos que, como Guillermo Fadanelli, continúan con una línea escritural que cobró fuerza con el trabajo de José Emilio Pacheco y Sergio Pitlor: no son críticos especialistas pero aún así practican la crítica a la par del resto de su narrativa. Y a diferencia de Alfonso Reyes, Octavio Paz o Carlos Fuentes, se han desligado del tono hegemónico y de la intención de una crítica totalizadora.

Vivian Abenshushan aunque es una década más joven que Fadanelli, Villoro y Serna es quien comparte con Fadanelli de manera más estrecha el ideal de vagancia que abunda en los ensayos de este último. En *Escritos para desocupados* (2013) Abenshushan

¹⁰⁸ Christopher Domínguez Michael, “El arte de citar”, *Letras Libres*, junio 2008, p. 81.

¹⁰⁹ Juan Villoro, “Sobre *Respiración artificial*” en *La máquina desnuda*, consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial--0/html/> el 06 de agosto de 2015.

escribe sobre la frivolidad en mucha literatura mexicana actual y sobre la precariedad que existe dentro de la industria literaria. Apunta que se ha perdido tiempo para el ocio y posiciona la vagancia como una respuesta al acartonamiento literario.¹¹⁰ Este argumento, como se verá más adelante, es utilizado continuamente por Fadanelli.

Abenshushan enaltece el ocio y el derecho a la holgazanería como las dos armas necesarias contra los efectos del capitalismo, y posiciona al ocioso como un elemento importante en la sociedad: “al no dejarse arrastrar por su ritmo trepidante, al mantenerse lejos de la marcha irreflexiva del progreso, abre un espacio metafísico en bares y cantinas, donde se esmera en no hacer nada más que dejarse atravesar —como los ríos— por la corriente heraclitiana del tiempo”.¹¹¹ Al igual que Fadanelli, defiende la vagancia tanto mental como espacial y constantemente apunta que el paseo es necesario para espabilar el pensamiento: “Una desintoxicación de la realidad por vía de una intoxicación de la realidad por vía de una intoxicación contraria: permanecer inmóvil en la cama, entregarse a la vida mental, renunciar a los horarios de una existencia atrofiada y regida por la producción”.¹¹² Por supuesto, el paseo incluye a la escritura, ir de un tema a otro, escribir sin cesar ni esperar ningún resultado, “escribiendo: así se alivia el alma del shock de la velocidad”.¹¹³ Y justamente una de sus conclusiones, si es que en la escritura se llega a concluir algo, es que “tal vez eso hace el ensayo: contrastar las velocidades. Se detiene en seco para que podamos advertir nuestro exceso de velocidad”.¹¹⁴

Como Fadanelli, Abenshushan reflexiona sobre la naturaleza del ensayo, y aunque no hay muchos puntos de confluencia entre uno y otra, coinciden en verlo como “el vago de

¹¹⁰ Vivian Abenshushan, *Escritos para desocupados*, Oaxaca: Surplus ediciones, 2013, pp. 15-18 .

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹² *Ibid.*, p. 50.

¹¹³ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

los géneros literarios, un género indócil y errabundo, una forma de pensar que puede llevarse a cualquier parte”.¹¹⁵ En este punto Abenshusan cita *Elogio de la vagancia* en donde Fadanelli denomina “pensar vagabundo” a “la posibilidad de que cada hombre obtenga ‘sus propias conclusiones en vez de seguir a ciegas las ideas de otros’”¹¹⁶.

En el siguiente capítulo muestro las consideraciones de Fadanelli sobre la crítica y el género ensayístico, y analizo varios fragmentos de sus ensayos tanto en forma como en contenido. De este modo esbozo la línea escritural a la que se adscribe y propongo una tipología de la organización formal de los ensayos; además cuestiono si su crítica va más allá de analizar las obras que ha leído y si su selección de textos obedece a algo más que al simple gusto.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁶ *Ídem.*

Capítulo 3. Los ensayos críticos de Guillermo Fadanelli

Este capítulo está dedicado al análisis de la producción ensayística de Fadanelli. Inicio este recorrido con una breve semblanza del autor, seguida de sus posturas sobre el ensayo y la crítica, las cuales no distan mucho de las definiciones que presenté en el primer capítulo. Varias de estas reflexiones han sido publicadas en periódicos y, aunque sus apuntes periodísticos no forman parte del corpus de esta tesis, es importante considerarlas porque anteceden, explican y complementan su producción ensayístico-crítica. En los últimos apartados, propongo una lectura de los ensayos de Fadanelli a partir de una serie de binomios formales y temáticos que se encuentran en los textos y analizo cómo pone en práctica su poética sobre el género.

A lo largo del capítulo menciono que en determinado ensayo Guillermo Fadanelli afirma o discute algún tema. Si bien la condición ancilar del ensayo permite que el autor dé garantía de lo escrito, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios, es pertinente distinguir entre la persona (ser civil), el escritor (la función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (el enunciador del texto).¹¹⁷ Conuerdo con Jérôme Meizoz cuando afirma que estas tres instancias están ligadas entre sí¹¹⁸ y añado que en el caso del ensayo sus imbricaciones son más estrechas que en otros géneros. Para hablar del cruce de estos tres elementos Meizoz acuñó el término “postura”: “una postura de autor implica pues una relación entre los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo literario [...] [es] la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus

¹¹⁷ Estas distinciones fueron propuestas por Dominique Maingueneau y recuperadas por Jérôme Meizoz en “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata, Medellín: Universidad de Antioquia, 2014, p. 87.

¹¹⁸ *Ídem*.

conductas literarias públicas”.¹¹⁹ La postura conlleva un proceso conjunto del escritor en el texto y fuera de él, de los mediadores (editor, críticos, etc.) y del público, “no es únicamente una construcción autoral, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector”.¹²⁰ Así, cuando escribo “Guillermo Fadanelli” no me refiero únicamente a la persona fuera del texto, ni a la voz de los ensayos cuyas características coinciden con la vida pública del ciudadano Guillermo Fadanelli, sino a la postura que como escritor ha construido en el campo literario.

3.1. Semblanza de Guillermo Fadanelli

Por medio de una breve nota autobiográfica en su blog personal¹²¹ y datos en las solapas de varios de sus libros, sabemos que Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963) comenzó a estudiar Ingeniería a principios de los años ochenta, pero no obtuvo el título porque evitaba entrar a clases, “aquí es cuando la literatura comienza a ser interesante para él”.¹²²

Igual que otros escritores, entre los que figuran Jorge Ibarguengoitia y Vicente Leñero, pertenece a un conjunto que no se formó, o no inicialmente, en el campo de las letras. Quienes cumplen dicha característica no son considerados un grupo ni mucho menos, pero existe un sector amplio que inició o desarrolló su trayectoria al margen de las instituciones académicas y recurre a este dato con frecuencia: es una clara postura de autor que busca posicionarse en el medio a partir de determinados rasgos, en este caso, el distanciamiento con la institución literaria académica.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 85, 86.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹²¹ Guillermo Fadanelli, “Biografía”, *Blog actual de Guillermo Fadanelli*, consultado en <http://guillermofadanelli.blogspot.mx> el 24 de abril de 2016.

¹²² *Ídem.*

Su producción desde 1992 a 2017 abarca los cinco libros de ensayo que constituyen el corpus de esta tesis –*Plegarias de un inquilino* (2006), *En busca de un lugar habitable* (2006), *Elogio de la vagancia* (2008), *Insolencia. Literatura y mundo* (2012) y *El idealista y el perro* (2013)–, once novelas, siete libros de relatos cortos, tres de crónicas y uno de aforismos, además de formar parte de varias antologías. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán, italiano, portugués, hebreo y turco.¹²³

Además de *Sábado*, otros medios en los que ha colaborado son *A Sangre Fría*, *Blanco Móvil*, *Complot*, *Día Siete*, *El Universal*, *El Gallito Inglés*, *Replicante*, *Etcétera*, *Generación*, *Golem*, *Graffiti*, *La Crónica Cultural*, *La Jornada*, *La PUSmoderna*, *La Risa de la Hiena*, *La Vanguardia* (Barcelona), *Letras Libres*, *Nitrato de Plata*, *Nexos*, *Ñ* (Madrid), *Reforma*, *Topodrilo*, *Velocet* y *Viceversa*.¹²⁴ Muchas de estas publicaciones son consideradas contraculturales o independientes dentro del campo literario.¹²⁵ Destaca *La PUSmoderna* (1989-1997), que se vio a sí misma como una revista independiente porque, a diferencia de otras revistas, no era subvencionada por ninguna institución educativa ni

¹²³ La ficha bibliográfica de cada obra, así como otra serie de datos sobre sus publicaciones se encuentran desglosados en su blog. Vid. <http://guillermofadanelli.blogspot.mx>

¹²⁴ “Guillermo Fadanelli”, *Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en <http://elem.mx/autor/datos/342>. La misma información aparece en *Catálogo biobibliográfico de escritores de México* de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA, consultado en <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/654>. Ambas entradas contienen algunas publicaciones más que no son rastreables, por lo que no las incluí en el listado.

¹²⁵ No hay un acuerdo sobre el significado de contracultura. José Agustín la define como el rechazo a la cultura institucional, incluso solamente mostrando insatisfacción, sin necesariamente militar políticamente o ser parte de una doctrina ideológica. Cf. José Agustín, *La contracultura en México. La historia, el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Ciudad de México: Grijalbo, 1996, p. 129. Rogelio Villarreal sostiene que son espacios opuestos a la “vida normal”, las buenas conciencias y la oficialidad, son producciones marginales e independientes al Estado. Cf. Rogelio Villarreal, *Sensacional de contracultura*, México: Ediciones sin nombre, 2009, pp. 151-159. Y el propio Fadanelli lo ha definido como un término político contra la institución y las estructuras de pensamiento dominantes. Cf. Guillermo Fadanelli, “Cultura subterránea” en *Cultura Contracultura. Diez años de contracultura en México*, comp. Carlos Martínez Rentería, México: Plaza Janés, 2000, pp. 19-22. Para el tema en cuestión considero que las revistas independientes, más allá de un contenido que podemos suponer escandaloso y de izquierda, son aquellas de tirajes reducidos, sin financiamiento estatal, o de alguna institución educativa o periódico, que en consecuencia gozan de menor difusión que las publicaciones subsidiadas. No obstante, es claro que discernir qué publicaciones son consideradas contraculturales implica un estudio más amplio.

formó parte de algún periódico. No obstante, gozó del apoyo moral de *Sábado*, durante la dirección de Huberto Batis, quien publicó a muchos de los colaboradores de lo que después fue *Moho*, revista y editorial fundada en 1989 por Fadanelli, dándolos a conocer en un mercado más amplio.¹²⁶ El hecho que Fadanelli publique sus textos críticos en medios independientes o poco conocidos es también una postura en donde apuesta por el universo de producciones marginales y callejeras, acordes con los temas de su narrativa.

Una parte de la crítica que se ha ocupado de él, principalmente en reseñas, lo sitúa como un escritor que opta abiertamente por un realismo “sucio” o “literatura basura”, atraído por los aspectos más sórdidos de la realidad y con una ética laxa,¹²⁷ “ajeno a las cortesías institucionales, sarcástico respecto de los valores gremiales de la letra [...] molesto para quienes rechazan sus desplantes literarios o personales”,¹²⁸ adepto a las drogas y a la borrachera,¹²⁹ que ha sacado partido de la provocación y ha privilegiado el ambiente *underground*, no solamente en sus relatos y novelas, sino también como figura pública.¹³⁰ Por los temas que toca y los rasgos autobiográficos en sus relatos, con frecuencia ha gozado de los mote de trasnochado, fingido escritor maldito y bukowskiano.¹³¹

Frente a esas descripciones, han surgido voces que señalan que todo es una construcción autoral y una estrategia favorecedora de autopromoción. Fadanelli “se mueve con facilidad dentro de las etiquetas que se le han colocado de irreverente, subterráneo,

¹²⁶ José Luis Paredes Pacho, *La posmodernidad purulenta: revisión de la revista La Pusmoderna como espacio de confluencia y disgregación, 1989-1997*, tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, FFyL-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, 2013, pp. 19-50.

¹²⁷ Ignacio Echevarría, “Como balas” en *Babelia*, suplemento de *El País*, 27 de marzo de 2004 consultado en http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080348620_850215.html el 15 de mayo de 2016.

¹²⁸ Sergio González Rodríguez, “Fadanelli el incómodo”, *Reforma*, 29 de enero de 2005, consultado en <http://www.reforma.com/edicionimpresa/notas/050129/cultura/581133.htm> el 15 de mayo de 2016.

¹²⁹ *Ídem*.

¹³⁰ Guadalupe Nettel, “Dominio”, *Letras Libres*, enero, 2007, p. 64.

¹³¹ Roberto Frías, “Fadanelli, el criminal”, *Letras Libres*, mayo, 2008, p. 67.

egocéntrico y sarcástico”;¹³² es “el escritor más oscuro de la literatura mexicana presente y, al mismo tiempo, su mito menos oculto”.¹³³ Se le suele colgar la etiqueta de marginal y él es responsable, en parte, de esta apreciación, pero es menos marginal de lo que aparenta.

No rompe con el medio literario, al contrario, está en el centro de éste. Valeria Luiselli reformula la popular sentencia “nunca creas al cuentista, cree el cuento”, y apunta que no hay que caer en la trampa de medir a un escritor con base en lo que él mismo ha construido en torno a su obra y su persona pública: “la mayoría de los escritores son más inteligentes cuando escriben que cuando hablan de lo que escriben”;¹³⁴ tampoco hay que hacerlo por sus seguidores o detractores, sino por su obra. Y Fadanelli, con su vasta producción, ha generado un importante capital cultural, en términos de Pierre Bourdieu,¹³⁵ que con el paso de los años lo ha posicionado como “uno de los exponentes más importantes de la literatura urbana contemporánea y, de un modo más o menos paradójico, en una de las voces centrales de la marginalidad que reivindica”.¹³⁶

3.2. El ensayo y la crítica según Fadanelli

En el suplemento cultural *Sábado* un joven Guillermo Fadanelli elaboró una poética sobre el ensayo, que enuncia lo que caracteriza a sus textos posteriores:

Me gusta mucho el género ensayo, lo prefiero al cuento y a la novela. En realidad soy un escritor de cuentos y novelas porque decidí llevar a cabo ese oficio y eso es lo que haré siempre. Sin embargo, el género que más me interesa es el ensayo, porque el ensayo, con

¹³² Manuel Ramos Martín, “Guillermo Fadanelli retrata la ciudad como destino trágico”, “Cultura”, *El País*, 31 de marzo de 2004, consultado en http://elpais.com/diario/2004/03/31/cultura/1080684003_850215.html el 18 de mayo de 2016.

¹³³ Rafael Lemus, “La otra cara de la apatía”, *Letras libres*, abril 2004, consultado en <http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/la-otra-cara-de-la-apatia> el 04 de septiembre de 2015.

¹³⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁵ Vid. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, [s.l.]:Montessor, 1980.

¹³⁶ Rafael Lemus, *op. cit.*, p. 88.

esos límites ambiguos, es un género trashumante que camina a través de todos los géneros, que toma algo de ficción, que llega a tener momentos poéticos [...] me gusta, me atrae lo fragmentario, lo ecléctico, lo relativo, lo relajado, lo que se mueve en varias direcciones, lo multidireccional, y un ensayo siempre se presta para construir una realidad amorfa, donde el tema es lo de menos, donde está tu opinión, lo que tú sabes, las ideas de otros, los libros que has leído, lo sorpresivo. [...] En los ensayos me gusta tocar casi cualquier tema, aunque últimamente estoy muy interesado en las relaciones que hay entre la literatura y la filosofía.¹³⁷

Con una actitud contestataria añade que “siempre me interesó mucho la violencia literaria, la violencia como un elemento formal en mis relatos, incluso en mis ensayos; opiniones que iban en contra de las tendencias *correctas* de opinión”.¹³⁸ Con esto se refiere, como se verá con más profundidad en los siguientes apartados, a lo fragmentario de sus textos, en los que salta de un tema a otro sin previo aviso y mezcla análisis de libros o reflexiones filosóficas con recuerdos y anécdotas (recursos prototípicos de otros géneros como la crónica o las memorias). Al mencionar que el ensayo contiene “tu opinión, lo que tú sabes, las ideas de otros, los libros que has leído, lo sorpresivo” adelanta que en su escritura hay dos tendencias: escribir desde el yo ensayístico y citar a otros autores. También vemos de dónde provienen las opiniones de Fadanelli, lo que opina es el resultado de cómo se relaciona con lo que ha leído, con lo que a veces concuerda y a veces no.

En su columna periodística actual en el periódico *El Universal* ha dedicado varios espacios al tema. Ha apuntado que el ensayo es el mejor medio para transmitir reflexión y duda, así como para emprender un camino sin rumbo fijo.¹³⁹ También ha señalado que su

¹³⁷ Entrevista de Catalina Miranda Gasca a Guillermo Fadanelli, *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, 1156, pp. 2,3. La entrevista está incluida en Catalina Miranda Gasca, *op. cit.* pp. 208-209, 340-341.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹³⁹ Guillermo Fadanelli, “La pregunta” en *El Universal*, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/guillermo-fadanelli/cultura/2015/07/20/la-pregunta> el 04 de septiembre de 2015.

esencia es la heterogeneidad de motivos, el movimiento de ideas y el papel didáctico con los lectores; con este último punto posiciona al ensayista como autoridad intelectual:

La lectura de ensayos es preferible a la lectura de ficciones si uno quiere aprender a pensar por sí mismo [...] el ensayo va en busca de una verdad a medias, un rodeo y la puesta en escena del juicio, el placer y la distracción, como quería Montaigne [...] Quien lea ensayos se hallará menos propenso a ser engañado.¹⁴⁰

En los libros su postura sobre el género se mantiene prácticamente igual, a excepción de dos rasgos nuevos: rechaza la escritura rimbombante y elogia la brevedad. Para abordar el primer rasgo recurre al ensayo *Contra las grandes palabras* de Karl Popper. Este texto considera deber de los intelectuales no ser petulantes ni crípticos al momento de transmitir sus conocimientos y señala que la jeringonza especializada junto con los tecnicismos son pedantería disfrazada de saber. Con la frase “cualquiera que no sepa hablar de forma sencilla y con claridad no debería decir nada y deberá seguir trabajando hasta que pueda hacerlo” se resume dicha postura y añade que “la expresión clara de las ideas complejas es el motor de un saber más profundo” (“x”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 201, 202).¹⁴¹

Otra obra utilizada para rechazar la escritura ostentosa y el lenguaje especializado es *El concepto de lo mental* de Gilbert Ryle, a la cual considera una de las obras más influyentes en la filosofía en la última mitad del siglo, gracias a que “su contenido es profundo y el escritor no es pedante, ni recurre a jergas técnicas para darse brillo u ocultar su ignorancia: él acude a ejemplos mundanos y se da el lujo de ser superficialmente

¹⁴⁰ Guillermo Fadanelli, “Ensayo y desaire” en *El Universal*, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/guillermo-fadanelli/cultura/2015/08/3/ensayo-y-desaire> el 19 de septiembre de 2015.

¹⁴¹ A partir de aquí citaré frecuentemente los ensayos de Fadanelli y para facilitar la lectura las referencias de estos serán parentéticas y a renglón seguido, por ejemplo: (“El lector como héroe”, *Plegarias de un inquilino*, p. 97).

profundo” (“Pedantería”, *El idealista y el perro*, p. 17). La conclusión más obvia después de leer estas citas es que, en sus ensayos, Fadanelli procura escribir con la mayor simpleza posible, pero también es una forma de protegerse frente a las críticas que puedan surgir, tanto por las constantes referencias literarias, como por el uso de ejemplos pedestres, sobre esto volveré más adelante. En otras palabras, señala que no se exime de exponer sus conocimientos, pero se protege de posibles acusaciones de pedantería o falta de rigor.

El elogio de la brevedad aparece en el texto que justamente lleva por título “La brevedad” (*El idealista y el perro*, pp. 90-94). Menciona escritores que han cultivado el relato corto como Julio Torri, “entre los primeros libros que leí en mis años veinte se encuentra *De fusilamientos*, obra de un amante de la brevedad y escritor de larga vida, Julio Torri. Aún hoy conservo en mi memoria la sensación de ironía sutil y severa que acompaña sus fragmentos y el transcurrir de su obra” (*Ibid.*, p. 90); Charles Bukowski, “no sus novelas que, en general, me parecen fatuas y demasiado extensas, sino sus relatos, escritos con prisa, arte y malicia” (*Ibid.*, p. 91); Quim Monzó, a quien considera “un artista de la traza literaria breve y nunca es pedante ni da por hecho que la brevedad es sabiduría: su estilo es su destino” (*Ibid.*, p.92); y Saul Bellow, quien arrepentido de sus relatos prolijos escribió en el epílogo de *Cuentos reunidos* que “un escritor no debe molestar a nadie con sus propias vanidades, ‘no hará gestos innecesarios, no se permitirá ningún manierismo, no perderá el tiempo del lector. Escribirá con la mayor brevedad posible’” (*Ibid.*, p. 94). El ensayo finaliza posicionando la brevedad como un recurso de los hombres juiciosos y cabales, y acusa de sospechoso y desagradable a quien hace lo contrario. Puesto que el autor también escribe novela y relatos de longitud considerable es evidente que no recurre a la brevedad todo el tiempo; en el capítulo 1 señalé que los ensayos hispanoamericanos modernos evitan las exposiciones completas y suelen tener entre 5 y 15 páginas de

extensión porque debían ajustarse a los espacios de periódicos o revistas, donde originalmente se publicaban, pero aquí la brevedad responde no sólo a una limitación de espacio sino a un cultivo de la forma, son textos que no buscan ahondar en el tema, ni desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias; y los autores que elije conforman el canon de escritores que construye a lo largo de su obra.

Además de los rasgos anteriores, en sus libros, Fadanelli señala que el ensayo no es una exposición ordenada de opiniones ni tampoco el comentario a ningún aspecto técnico de las filosofías actuales (puesto que gran parte de sus comentarios son sobre filosofía) sino “solamente literatura: frases que juegan a urdir un espejo donde al menos durante un instante se insinúe la eternidad del lenguaje, pero que no aspiran a ser verdad de nada” (“II. El espíritu humanista”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 40, 41). También aparece un sutil posicionamiento del género como un medio en el que el escritor expresa sus pensamientos con más libertad que en otros textos cuando escribe que “como [Norman Mailer] no se dedicó a escribir ensayos, pensaba mientras hablaba” (“Una pelea perdida”, *Plegarias de un inquilino*, p. 21).

Las consideraciones anteriores no plantean nada innovador sobre el género, como puede constatarse viendo las definiciones del primer capítulo y los ejemplos del segundo, pero establecen la poética utilizada por Fadanelli en sus ensayos así como en el resto de su narrativa, y establecen una lectura estratégica de sus textos, anticipando cuestiones como los cruces entre literatura y filosofía.

Sus opiniones sobre crítica, a diferencia de lo que ocurre con el ensayo, varían bastante entre lo escrito en la prensa y en libros. En su columna periodística, Fadanelli considera que el crítico es un lector especializado cuya comprensión es mayor que la del resto de los lectores, postura similar a la de Antonio Alatorre. También apunta que la crítica

es un oficio escaso, opinión que recuerda a lo dicho por Domínguez Michael sobre que ésta es practicada por un reducido número de personas.¹⁴² Y de nuevo coincide con Alatorre al señalar que, como crítico, busca escribir de la forma más sencilla posible y sin experimentos formales (característica que conserva en toda su producción), lo que presumiblemente facilitará la lectura.¹⁴³

Contrariamente, en los libros no se presenta como un crítico autorizado. Esta diferencia responde, en primer lugar, a que la escritura periodística debe ajustarse a la extensión de la columna y a la línea editorial del periódico, mientras que en los libros el escritor puede explayarse con mayor libertad. Al respecto Juan Villoro ha opinado que “lo primero que tiene que saber un periodista es quién es el dueño de tu periódico porque ahí están los límites de tu libertad [...] Hay que encontrar nuestra propia libertad. A veces no está en el medio en el que trabajas, pero va a estar en otro lado, en un libro futuro”.¹⁴⁴ En segundo lugar, y en consonancia con lo anterior, se debe a que en los libros Fadanelli ha construido un discurso donde continuamente desautoriza al nicho académico y, en general, a los especialistas en algún tema. La particularidad de Fadanelli es que aunque forma parte de la narrativa mexicana actual, su crítica contempla mayormente autores distantes temporal o geográficamente y no participa en reyertas o discusiones sobre literatura nacional, como muchos de sus contemporáneos, lo que también lo excluye de las discusiones en medios digitales e impresos como *Letras libres*, *Tierra Adentro*, *Nexos* o *Revista Crítica*, por mencionar algunos.

¹⁴² Vid. Capítulo 1.

¹⁴³ Guillermo Fadanelli, “La pregunta” en en *El Universal*, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/guillermo-fadanelli/cultura/2015/07/20/la-pregunta> el 04 de septiembre de 2015.

¹⁴⁴ Alida Piñón, “El periodista especializado tiene los días contados. Entrevista a Juan Villoro”, *Confabulario* suplemento cultural de *El Universal*, núm. 120, 20 de septiembre de 2015, pp. 4,5.

En la crítica pensada para libros, la única que tomo en cuenta a partir de aquí, continuamente introduce marcas que enfatizan el carácter subjetivo y personal de ésta, y se presenta como un lector poco experimentado. Como menciona Barthes, no existen principios verdaderos en la crítica porque su tarea no es descubrir verdades en el lenguaje, pero esto también puede leerse como un uso de *captatio benevolentiae*: genera empatía con quien lo lee y si su opinión, desde un inicio hecha menos, es acertada, causa un efecto mayor que el que tendría si se presentara como un experto. Dos ejemplos de lo anterior aparecen en los siguientes fragmentos:

Hay quien conoce a través de las lágrimas o el sufrimiento. Otros, sin embargo, se inclinan por la construcción de conceptos para conocer la obra [...] Siendo sincero yo no encarno ninguna posición radical respecto al arte: ni me emociono tanto para conocer por medio de las lágrimas, ni sé tanto como para amargarme la vida. (“Santa Teresa va al cine”, *Plegarias de un inquilino*, pp. 120, 121)

Qué extraña sensación me invade cuando realizo comentarios sobre un libro: qué carajos puedo yo decir sobre un libro si mi distracción apenas me permite medio comprender el argumento [...] Lo mío es simplemente una distracción mundana que me ahorrará en el futuro ser considerado como un hombre sabio. (“Elogio de la distracción”, *Plegarias de un inquilino*, p. 124)

Fadanelli constituye su imagen como sujeto lector en contra de dos vertientes críticas: la superficial farandulera que se limita a la vida del autor sin atender la obra y la crítica prescriptiva que pretende tener la última palabra. Sobre el primer tipo señala que cualquier comentario, incluso las ofensas, es válido mientras se remita a la obra: “los buenos escritores merecen casi todas las ofensas, siempre que éstas sean verdaderas ofensas, no ataques miserables sin profundidad ni misterio. El odio carente de imaginación no inspira más que una parca tristeza” (“Sacar la espada”, *Plegarias de un inquilino*, p. 85).

Aquí hay un eco a lo dicho por Sánchez Prado sobre mucha de la crítica mexicana actual en donde predominan el amiguismo y la lucha de egos.¹⁴⁵ En este ensayo, Fadanelli valida sus propios comentarios, muchas veces ásperos, sobre los textos de otros escritores y el uso del insulto, junto con el sarcasmo y el cinismo, para construir una crítica alejada de discursos solemnes y acartonados.

Contra la crítica prescriptiva, como la que propone Harold Bloom en *El canon occidental*, muestra un franco desacuerdo. La idea de un canon literario le parece una forma de medir lo inconmensurable, un sistema de organización, pero no un dogma ni un principio rector único (“VIII. El ser y el canon”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 90-91). En oposición a dicho estilo, rescata dos ideas de *El concepto de lo mental* de Gilbert Ryle: razonar cuidadosamente las reglas para que se transformen en una forma de pensar y no en rótulos a los que deba adaptarse el pensamiento, y razonar para formular argumentos y refutar falacias, no para admitir fórmulas lógicas (“Los jóvenes”, *El idealista y el perro*, p. 80). Ambas sentencias le parecen verdades evidentes que ilustran cómo pensar no significa calcular ni recitar argumentos lógicos, ni siquiera debería implicar seguir las reglas. Los señalamientos contra los postulados de Bloom funcionan como sinécdoque de sus consideraciones sobre el pensamiento totalizante, lo que lo acerca, como señalé en el capítulo anterior, a la escritura de José Emilio Pacheco o Sergio Pitol, quienes cuestionaron continuamente aquello que afirmaban.

De igual modo escribe acerca de la imposibilidad de una escritura total y abarcadora, porque tampoco considera posible el conocimiento absoluto sobre algo. A lo dicho por Michel Foucault en *Nacimiento de la clínica*, sobre la necesidad de estudiar todo lo relativo a un tema para escribir sobre éste, menciona que nadie, ni siquiera los

¹⁴⁵ Cf. Ignacio Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas...*, pp. 279-287.

especialistas, puede leerlo todo. Ante lo cual sugiere “encontrar en sólo unos cuantos libros las claves que nos ayudarán a ‘descifrar’ el mundo: en vez de leer todo lo que se ha escrito acerca de un tema, es conveniente llevar a cabo una lectura perspicaz, minuciosa de las obras con el fin de encontrar lo que tienen en común: en suma, descubrir lo esencial” (“El lector como héroe”, *Plegarias de un inquilino*, p. 98).

El rechazo de un canon universal o total no evita la formación de uno nuevo que incluye a los escritores que rehúyen de las posturas hegemónicas. Implícitamente, Fadanelli se incluye en ese canon, señalando así la línea escritural a la que se adscribe. Conforme avanza el capítulo se verá que tiene una serie de autores a los que vuelve con frecuencia, estos son los miembros del canon que crea: “Quizás el sueño de un crítico es que su gusto – que por supuesto es un gusto refinado, profundo– se convierta en canon” (“VIII. El ser y el canon”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 90-91). En consonancia con lo anterior, apunta que la crítica en realidad surge como ejercicio liberador pues es imposible tener la última palabra (“Borges y la amistad” *El idealista y el perro*, p. 102). Unido a esto, en “i” hace referencia a los argumentos de Kant en *Crítica de la razón práctica*, para evidenciar lo que considera las limitaciones de las afirmaciones dogmáticas:

La vanidad unida a la curiosidad especulativa produce monstruos. Estar de acuerdo con alguien en un argumento no significa que ese alguien “tiene o no razón”. Significa en todo caso que existe un acuerdo. “La voluntad libre debería poder ser determinada independientemente de toda condición empírica (o perteneciente al mundo sensible), una voluntad libre debe encontrar una ley, un principio de determinación independiente de su materia misma.” Esta clase de afirmaciones dogmáticas y ambiciosas son comunes en *Crítica de la razón práctica*, y me da la impresión de que resultan una especie de sentencias fantásticas que han distraído buena parte de la reflexión o merodeo moral que se hace desde la ética o la literatura: nadie puede probar que afirmaciones así de definitivas tengan sentido a la hora de comprender el alcance de todos los dilemas morales que se presentan en la batalla cotidiana. Son metáforas de intención universal de las que se puede partir para

definir ideas como libertad, voluntad, ley y demás, pero sus limitaciones son evidentes porque nadie es capaz de salirse totalmente del mundo para enjuiciarlo. (“i”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 73)

Al reflexionar sobre lo que considera el deber crítico, paradójicamente adopta la postura de Harold Bloom, pero no la del Bloom en el *Canon occidental*, sino la de *¿Cómo leer y por qué?*. A partir de una cita de esta obra, “Sólo se puede leer para iluminarse a uno mismo: no es posible encender la vida que ilumina a nadie más”, concluye que la lectura es un acto esencialmente individual en el que ocasionalmente se puede contar con alguna ayuda: “Es verdad que desde la íntima experiencia literaria nada puede hacerse para abrir camino a los otros, pero sí que es posible derribar algunos obstáculos. En la actualidad no necesitamos más escritores, sino un regimiento de buenos lectores que luchen contra su propia brutalidad e ignorancia” (“Los jóvenes”, *El idealista y el perro*, p. 74). Aunque no está escrito, resulta obvio que tal ayuda proviene del crítico. Para Fadanelli, la finalidad de la crítica es que desestabilice al lector o lo “desautomatice” (en términos de Shklovski), traspase el nicho cultural e influya de algún modo en la vida diaria:

No es absurdo pensar que, sin transformar en dogma la interpretación de la ficción y el ensayo literario, sea posible crear una crítica de las costumbres o una utopía moral que forme horizonte sin necesidad de profundizar de manera académica o meramente técnica en asuntos civiles que en la práctica conciernen a la mayoría de las personas. Esto se hace todas las veces cuando se lee a Balzac o a Philip Roth. (“u”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p.177)

Por último, añade que un lector crítico conversa con lo que lee, “los lectores (yo añadiría además *críticos*) representan la idea de la humanidad porque son seres libres, semejantes, capaces de participar en el mensaje del libro y simular una conversación con el escribiente” (“III. Un lector desconocido”, *En busca de un lugar habitable*, p. 46), lo que de

nuevo tiene correspondencias con las definiciones de crítico, quien es ante todo un lector atento. En la lectura que hace de *Ampliación del campo de batalla* de Houellebecq (“Censura y simplicidad”, *El idealista y el perro*, pp. 135, 136), si bien no menciona la labor crítica, es posible notar un paralelismo entre lo que se ha señalado sobre la función de ésta como emancipadora de conciencias y la libertad de ideas que evita que las personas se conviertan en “candidatos adecuados para inseminación artificial” (*Ibid.*, p.136). El mismo fin tiene el comentario sobre *La escuela de la ignorancia* de Jean-Claude Michéa, en donde considera la crítica un saber que se opone al pensamiento hegemónico (*En busca de un lugar habitable*, “IV. La tiranía de Pico”, p. 64).

Una vez revisadas las ideas de Fadanelli sobre la crítica y el ensayo, y teniendo en mente lo expuesto en el primer capítulo, en los siguientes apartados analizaré fragmentos de sus textos para hacer visibles las estrategias retóricas que pone en práctica. Todos los textos tienen, por lo menos, una mención a un escritor u obra: es importante distinguir entre el comentario crítico y cuando Fadanelli menciona a un autor o texto, pero no emite un juicio. Por ejemplo, al escribir de los *hooligans* ingleses o las barras argentinas recurre a un libro de Irvine Welsh, pero no va más allá:

En *Las pesadillas del Marabú*, de Irvine Welsh, Roy Strang es un hincha barriobajero, ultrajado por su familia, violador a la vez, que hundido en una cama de hospital termina su corta existencia imaginando lanzarse a la casa del marabú, ave ruin, depredadora, símbolo de lo más desgraciado que hay en él mismo. Cuesta trabajo aceptar que esta moderna masa de hombres primitivos es consecuencia de la evolución natural de aquellas hordas primitivas que sobrevivieron gracias a una mínima organización cimentada en la simpatía entre sus miembros. (“V. Del rebaño a la masa”, *En busca de un lugar habitable*, p. 68)

También suele mencionar discursos y obras sin explicitar las fuentes (a excepción de *Insolencia. Literatura y mundo* donde incluye una bibliografía), por ejemplo:

Erasmus de Rotterdam se sorprendía del ánimo y la disposición que las inglesas mostraban para besar a la gente: [...] “Cuando les haces una visita las jóvenes te besan. Te besan al llegar. Te besan al marchar. Te besan cuando vuelves. Una vez que se ha probado la dulzura y la fragancia de esos besos querías pasar allí la vida entera”. La vehemencia con que el monje renacentista habla sobre los besos de las inglesas se comprende. (“Mujeres”, *El idealista y el perro*, pp. 53, 54)

Salvo casos muy concretos que ejemplifican alguna cuestión, fragmentos como el anterior no fueron tomados en cuenta para este análisis. Tampoco tomé en cuenta las críticas sobre libros de economía recogidas en *Insolencia. Literatura y mundo* por considerar que se alejaban del tema de esta tesis.

3.3. Análisis de los ensayos

En lo referente al contenido y a la construcción formal de los ensayos, aparece una constante dualidad en diferentes niveles, por lo que propongo una lectura a partir de los siguientes binomios: crítica literaria y crítica filosófica; pacto autobiográfico y pacto ficcional; uso de *auctoritas* y puesta en duda del yo ensayístico; marginalidad y centralidad; y desencanto y expectativas. Estos pares de conceptos no son excluyentes entre ellos y normalmente contienen elementos de los otros binomios.

A pesar de esta organización, todos los textos simulan estar contruidos en un aparente desorden; un recurso que Fadanelli denominó “vagancia”, por lo que antes de abordar los binomios dedico un apartado a explicar qué es y cómo funciona. En cada sección ejemplifico citando los fragmentos que consideré más representativos; es importante señalar que contienen, si no todos, varios de los binomios.

3.3.1. Vagancia

La ensayística de Fadanelli ejemplifica lo que a finales del siglo pasado Nietzsche vaticinó como “una nueva forma del Yo, no ya compacto y unitario sino constituido [...] por una multiplicidad de núcleos psíquicos”¹⁴⁶ debido a que sus textos no son discursos homogéneos, no tienen temáticas definidas y formalmente tampoco son construcciones uniformes. Como se vio en sus reflexiones sobre el ensayo, lo considera un género trashumante que deambula por un amplio abanico de temas.

Con lo anterior surge la utilización, tanto en el contenido como en la forma, de lo que Fadanelli en sus textos ha denominado “vagancia” o “pensar vagabundo”. Estos términos se definen bajo la acepción de vagancia¹⁴⁷ que refiere al movimiento espacial en desorden y sin rumbo fijo, y se equiparan con el pensamiento y el libre flujo de ideas: “Si se me preguntara en qué consiste para mí el acto de pensar no dudaría en responder de inmediato: en pasear (vagar es también otro buen sinónimo de pensar) [...] Concibo el

¹⁴⁶ Claudio Magris, “Utopía y desencanto”, *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 2.

¹⁴⁷ Los conceptos de vagancia y de quien la practica han sido explorados en varias ocasiones. Frecuentemente aparecen al hablar de crónica, con la figura del *flâneur*. No obstante, Fadanelli ha hecho de este recurso cronístico un elemento esencial de sus ensayos. El *Dictionary of Media* recoge algunas definiciones pertinentes:

[French *flâner* ‘to stroll’]

1. For the French poet Charles Baudelaire (1821–67), an idle stroller who is in their element as one of the crowd; a dashing young gentleman whose wealth and education allows him to explore the new urban arcades of 19th-century Paris. A passionate observer who is at the centre of his world and yet remains inconspicuous.
2. For Benjamin, not so much a hero but a tourist in commodity culture, who roams the city, becoming affected by its architecture and nurturing an enduring passion for things seen only in passing.
3. The street photographer, attracted to ‘dark seamy corners’ (Sontag).
4. Either the cinema spectator who enjoys the voyeuristic pleasures of seeing everything while remaining hidden or one who resists being sutured into the film. *See also* suture; voyeurism.
5. The TV channel-hopper or surfer; a detached indifferent observer.
6. (cyber, digital, or virtual *flâneur*) A surfer of the internet, exploring cyberspace in search of virtual pleasures. The anonymity of the *flâneur* is especially embodied in the figure of the lurker.

Consultado en “flâneur”, *A Dictionary of Media and Communication*, <http://www.oxfordreference.com.cyber.usask.ca/view/10.1093/oi/authority.20110803095822608>

pensar como un acto no de concentración absoluta sino, al contrario, de constante distracción” (“Elogio de la distracción”, *Plegarias de un inquilino*, p. 123).

La vagancia consiste en construir textos con fragmentos de diferentes discursos, como historias familiares, anécdotas, recuerdos, citas de escritores o filósofos y análisis de obras literarias, que se interrumpen constantemente unos a otros y muchas veces no concluyen. Como se señaló anteriormente, todos sus ensayos (incluso aquellos sin crítica) son amorfos, eclécticos, sorprendivos y se mueven en varias direcciones. Dentro de estos discursos aparece la crítica literaria, que predomina cuantitativamente pero se mezcla con lo demás.

Lo anterior se debe, en primer lugar, a la naturaleza del ensayo, que suele ser fragmentario, híbrido y con un flujo de ideas que muchas veces resulta desordenado (como se vio en el capítulo 1). De acuerdo con Sergio Gutiérrez-Negrón, el uso de la vagancia en este género resulta sumamente apropiado: “la vagancia se presta al ensayo, regresándolo a la tradición de Michel de Montaigne, para quien el género era precisamente un collage, una apropiación de textos y eventos, una práctica profundamente atada a la construcción de la propia subjetividad”.¹⁴⁸ Y, en segundo lugar, a que la escritura de Fadanelli pretende distinguirse de la ensayística que rechaza la subjetividad y busca orientación en lo escrito: “si para Montaigne, la intentona captada en el ensayo era un modo de orientarse ante la superabundancia de experiencia de la temprana modernidad, para Fadanelli la vagancia implica la renuncia a priori de esa necesidad de orientación”.¹⁴⁹

La vagancia no implica descuido ni superficialidad, es una respuesta y una vía de escape a la tecnificación en todos los ámbitos de la vida en la época actual, “emerge como

¹⁴⁸ Sergio Gutiérrez Negrón, “El peligro del ludita: vagancia, humanismo y técnica en la ensayística de Guillermo Fadanelli”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 48, 2014, p. 453.

¹⁴⁹ *Ídem*.

una reacción a la confluencia de una serie de ansiedades relacionadas con el momento neoliberal”.¹⁵⁰ Así, Fadanelli utiliza esta idea como oposición al saber especializado que no explora más allá de sus dominios “con *vagar* también quiero decir: andar sin demasiada prisa, libre de prejuicios estorbosos. Lo contrario a vagar, o sea, la acción premeditada, la obsesión por llevar a cabo un propósito, el método preciso [...] hacen de sus fieles un aburrido regimiento de soldados” (“Más importante que ganar una guerra”, *Elogio de la vagancia*, p. 39). Al ser consciente de que las obras literarias siempre son escritas con palabras de otros, es decir, no es posible negar su condición intertextual, el pensar vagabundo “no se empeña en ser autoridad de nada; en todo caso se conforma con imaginarse un mundo acorde a sus propios pasos” (“Pensar vagabundo”, *Elogio de la vagancia*, p. 15). En todos los ensayos aparecen marcas que revelan que esta vagancia es intencional, por ejemplo en “g” señala: “en este libro, los límites del desorden se extienden como una línea invisible en el horizonte” (“g”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 56).

Aunque Fadanelli practica la vagancia en todos sus libros, es en *Elogio de la vagancia* donde la define con mayor precisión y establece que no sólo busca emular el fluir del pensamiento sino también la conversación: “Imaginé este libro como una conversación entre amigos y a causa de ello renuncié al orden estricto y a las convenciones comunes que acompañan a casi todos los ensayos [...] Dejé atrás las notas al pie de página, las citas rigurosas y todas esas señales que buscan guiar al lector por un sendero planeado de antemano” (“Advertencia”, *Elogio de la vagancia*, p. 9). En este mismo libro se incluye el texto “Vagos idealistas”, que hace del vagabundeo no sólo un recurso sino también el tema del ensayo, señalando que las bases de la literatura española se asientan en las vagancias del Cid y don Quijote (“Vagos idealistas”, *Elogio de la vagancia*, p. 47).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 450.

Los fragmentos que corresponden a la crítica literaria abordan también textos acordes a la escritura vagabunda, por ejemplo, en la crítica a *Berlín Alexander Platz* (1929) de Alfred Döblin señala que:

[...] fue escrita al amparo de una minuciosa técnica literaria, plena de voces simultáneas e innumerables recursos: citas, estadísticas oficiales, notas de periódicos, documentos médicos, edictos, recetas; todo se encuentra en sus hojas perfectamente ubicado, como si no pudiera ser otro el destino de cada pieza de la que Döblin se valió para componer su obra; un desorden que sólo lo es en apariencia porque cada página da noticias de un todo que cae abriendo cráteres en el espíritu. (“La perfección de Berlín”, *Elogio de la vagancia*, p. 68)

Resulta evidente que la novela es similar a la escritura híbrida de Fadanelli, quien no utiliza recetas, estadísticas o edictos médicos, pero con el elogio de la forma posiciona la serie de discursos que introduce en sus textos y señala las pautas de cómo le gustaría ser leído. En el mismo ensayo comenta su experiencia al leer dicha novela. Puesto que utiliza la construcción de ésta como símil de su escritura, describir su lectura funciona como una sugerencia hacia sus lectores, una especie de petición de paciencia frente al aparente desorden; al mismo tiempo establece, una vez más, la oposición entre la vagancia y la vida acartonada:

Durante los primeros pasajes de su lectura me sentí a disgusto, principalmente porque la experimentación descarada me resulta hasta cierto punto ingenua e incluso vacua, pero conforme la lectura se resolvía tuve la impresión de que todo en la novela era perfecto y de que, si se modificara cualquiera de esas piezas, se alteraría un orden que no pertenece a la humanidad (en cuanto ésta no lo había previsto de esa forma), pero sí a un escritor que nos da razón de sí mismo por medio de su obra. El aspecto singular de la novela es lo que nos permite referirnos a ella como la obra de Döblin [...] me atrevo a suponer que la novela es, en buena parte, efecto de la vagancia a la que un ser singular somete sus pasos porque considera este vagar un modo de conocimiento o de apropiación de un mundo, no en el sentido de dominarlo sino de habitarlo desde dentro. Y también es una manera de

enfrentarse a la cosificación de los hombres, a su incorporación a empresas que los privan de vivir una vida propia. (“La perfección de Berlín”, *Elogio de la vagancia*, pp. 68, 69)

Un fragmento más en el que veladamente muestra su propia poética es al escribir sobre *El bandido* (1925) de Robert Walser, donde señala que la historia que se cuenta es lo de menos y lo realmente importante es su construcción polimorfa:

En *El bandido*, Robert Walser dice que se propone escribir un libro serio en donde no exista ninguna lección que aprender. Sabe que hay personas que buscan extraer de los libros enseñanzas para la vida, pero precisa que él no escribe para este tipo de lectores. Y si se dedica a dar rodeos en su escritura es, en todo caso, para colmar el tiempo e intentar escribir un libro extenso que lo haga parecer un hombre que merece respeto. [...] La historia de este bandido enamorado de dos modestas mujeres y que gusta de despreciarse o fustigarse frente a los ojos del lector no tiene más que una importancia menor: en realidad el asunto es el escritor que se vuelve presencia a través de su discurrir en palabras. *El bandido* es un conjunto de fragmentos que se hilvanan gracias a la descarada ociosidad de un hombre juicioso, sagaz y sumamente delicado: una obra escrita sobre la premisa de que la novela se hace importante en cuanto menos se parece a una novela (cuanto más *vaga* se hace). (“La novela no progresa”, *Elogio de la vagancia*, pp. 72, 73, 76)

Y finalmente, en *Insolencia. Literatura y mundo* escribe sobre *El libro del desasosiego* (1984) de Fernando Pessoa, donde encuentra que “los límites del desorden se extienden como una línea invisible en el horizonte, y cada nueva avalancha de palabras líricas reproduce ese mismo desorden sin darnos noticias de cuándo cesará esta caída en el uno mismo” (“g”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 56).

Una vez revisada la idea de vagancia en Fadanelli, es importante establecer que aunque ésta se repite continuamente y la voz narrativa exhorta al lector a leer los textos bajo la lupa del vagabundeo, los binomios que mencioné muestran una sistematización en sus ensayos. Fadanelli no sigue un método establecido, pero sus textos tienen un orden dicotómico. Esto sugiere que tanto el pretendido desorden con el que se suele definir al

ensayo como género, como la falta de rigor con la que Fadanelli dice escribir, existen hasta cierto punto, pues es imposible escapar completamente de una organización en el texto. Por otro lado, elogiar profusa y continuamente la vagancia responde a la imagen que Fadanelli ha construido de sí mismo como escritor que rechaza la escritura prototípica y las normas estéticas imperantes.

3.3.2. Crítica literaria y crítica filosófica

El primer binomio que analizo es el que propone una crítica sobre obras literarias y otra sobre obras filosóficas, sin que haya variaciones en la construcción formal de ambas. O en otras palabras, Fadanelli analiza de la misma forma literatura y filosofía. A diferencia del resto de los pares, los elementos de éste no se contraponen, sino que se desarrollan de manera paralela.

Como si buscara rendirle a honores al comentario de Liliana Weinberg, “es posible encontrar, para el caso del ensayo, un puente, un vínculo, entre poesía y filosofía”,¹⁵¹ Fadanelli dedica gran parte de sus ensayos críticos a la filosofía, leyéndola como si fuera literatura. Al respecto ha escrito que “la literatura puede apoderarse de otros rostros, pero sólo a condición de no encarnar en ninguno de ellos. A veces el escritor ensaya, se entromete en la filosofía o pasea en el campo de las ciencias sociales. Como jamás será un experto, es el vagabundeo una de sus virtudes más notables” (“II. El espíritu humanista”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 40, 41). Cornelius Castoriadis considera que este rechazo a distinguir entre esferas culturales es una tendencia típica de la posmodernidad, al igual que

¹⁵¹ Liliana Weinberg, *op. cit.*, p. 23.

la hibridez genérica que caracteriza al ensayo y a otras formas de escritura actuales,¹⁵² por lo que es posible ver rasgos similares en la obra de otros autores mexicanos nacidos a mediados de siglo, como en la novela *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue. Al atribuir a la posmodernidad varios rasgos de la escritura de Fadanelli, éste y otros que aparecerán más adelante, no pretendo reducir el estilo del escritor a una época, pero tampoco es posible ignorar que influye en las producciones culturales.

En varios ensayos, Fadanelli menciona que ciertos escritores plantean postulados filosóficos en sus relatos, como el escritor austriaco Peter Handke, a quien describe como “un escritor de esencias, casi un filósofo” y cuya obra incluye en un existencialismo sartreano (“Handke y la nada”, *Plegarias de un inquilino*, pp. 116, 117). O Borges, cuyo cuento “La escritura de Dios”, según la interpretación de Fadanelli, es cercano al existencialismo (“Borges y la amistad”, *El idealista y el perro*, pp. 96, 97). También señala que varios filósofos desarrollan mejor su filosofía en la literatura, como Sartre, quien allí despliega su pensamiento ágilmente y libre de ataduras técnicas, a pesar de sus esfuerzos por heredar un sistema filosófico (“Handke y la nada”, *Plegarias de un inquilino*, p. 116).

Realizar el mismo pacto de lectura con ciertas obras literarias y otras tantas de filosofía se explica porque, en algunos casos, la ficción literaria sugiere los fundamentos o rasgos de una filosofía, “es en la novela, la poesía o el teatro, donde los profanos solemos acercarnos a los efectos concretos de un filosofía” (“Handke y la nada”, *Plegarias de un inquilino*, p. 116). También porque la filosofía, al igual que la literatura, y en este caso concreto que el ensayo literario, permite el vagabundeo mental. Esta afirmación parte de Hans-Georg Gadamer, quien expresó que “en filosofía el único examen justificable es aquel

¹⁵² Cornelius Castoriadis, “La época del conformismo generalizado”, conferencia dictada en inglés (traducida por Celso Sánchez Capdequí), durante el simposio *A Metaphor for our Times*, en la Universidad de Boston, el 19 de septiembre de 1989, p. 8.

en que se lleva la conversación tan lejos, que se llega a una pregunta de la que uno mismo no sabe la respuesta” (“La amistad del extraño”, *Elogio de la vagancia*, p. 111). A la cita anterior la voz narrativa del ensayo añade que “después de tanto bregar y escribir libros, obtener conclusiones, contradecirme, afirmar principios, no tengo la menor duda de que es una bendición quedarme por un momento sin respuestas” (*Ídem.*), lo que establece que el objetivo de la vagancia es, justamente, la ausencia de objetivo.

Las constantes menciones del cruce entre literatura y filosofía, así como de los escritores que lo practican sugieren la búsqueda de Fadanelli por introducir cuestiones filosóficas en su narrativa. Incluso la dedicatoria de *Insolencia. Literatura y mundo*: “A mis amigos Leonardo da Jandra y Rafael Pérez Gay”, además de ser un gesto amistoso, exhibe las tendencias en su escritura: mientras que el filósofo Leonardo Da Jandra (1951) representa los escauceos de Fadanelli con la filosofía, la narrativa de Rafael Pérez Gay (1957) retoma las experiencias cotidianas que tanto aparecen en sus relatos.

Al igual que los comentarios sobre literatura, la crítica filosófica es utilizada como punto de partida para abordar otros temas. Por ejemplo, una constante preocupación es el lenguaje; más exactamente, el lenguaje que limita la experiencia a un sistema de signos. La idea de Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) acerca de que el lenguaje en la época moderna “se resiste no sólo a ser representado de un modo simple sino que ni siquiera posee la posibilidad de valerse de la simpatía o semejanza que se da naturalmente entre los signos e ir más allá de una técnica de comprensión limitada: el lenguaje moderno[...]‘crece ahora sin punto de partida, sin término y sin promesa” (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 11,12) se liga con las afirmaciones de Heidegger en *Carta al humanismo*. Heidegger sostiene que una de las herramientas del pensamiento es liberar el lenguaje de la gramática y afirma que sólo es posible llevar a cabo lo que ya es: “podemos

pensar porque la materia de nuestro pensamiento existe antes que nuestra disposición a pensarla” (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable*, p. 14). (Fadanelli retoma la misma idea en “La humanidad de la técnica”, *Elogio de la vagancia*, pp. 58, 61). Esta postura sobre el lenguaje también se relaciona con lo dicho por Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1960): Gadamer propone restituir la escritura íntegramente al habla, puesto que “no es sólo a través de los medios escritos sino únicamente en la conversación en donde puede saltar la chispa de un lado a otro” (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable*, p. 21), es decir, las palabras y las imágenes no sólo ilustran lo que existe, sino que permiten “que exista enteramente y que su presencia sea completa, aun cuando la incomodidad de *eso* que no puede ser nombrado nos obsesione” (“t”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 172, 173).

La idea de que el lenguaje crece indefinidamente, sin un objetivo claro, y que la conversación sea la muestra más clara de ello, es como Fadanelli liga el concepto de vagancia con lo escrito por estos tres filósofos. Para enfatizar lo anterior comenta *Caída del tiempo* (1966) de Cioran, donde afirma que someter el mundo a las palabras lo destruye por la vía de la reducción y la arrogancia, “Cioran es razonable cuando afirma todas sus aparentes barbaridades. Lo es porque en el transcurso de la filosofía reciente se ha puesto demasiada atención en el lenguaje, hasta el extremo de afirmar que todo lo que se puede comprender es lenguaje y que no podemos ir más allá de las palabras para conocer o percibir lo que es tal como es” (“t”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 172, 173).

Otra buena parte de las incursiones filosóficas son menciones de la caída de los grandes relatos que caracterizan la posmodernidad, que es el contexto desde el cual escribe Fadanelli. Recurre a *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger, quien acusa a la tradición de impedir remontarse a los verdaderos orígenes pues “suma tanto conocimiento, contiene

tantas voces que después de veinte siglos el origen se vuelve nebuloso y permanece oculto” (“x. ¿Podemos conocer?”, *En busca de un lugar habitable*, p. 105). Una vez más aparece el rechazo de los valores absolutos, que si bien no es ninguna novedad, refleja el sentir de la época.

Los autores anteriores forman parte de una serie de filósofos que podríamos llamar “de cabecera”: además de Foucault, Cioran, Heidegger y Gadamer, hay constantes menciones de la obra de Diógenes, filósofo griego que formó parte de la escuela cínica, y Peter Sloterdijk, que en palabras de Adolfo Vásquez Roca recupera el ideal cínico frente al descrédito de las utopías, la trastienda de la posmodernidad y el desencanto estético-político ante las sociedades neoliberales,¹⁵³ todas ellas características que motivan la vagancia en los textos de Fadanelli. La recuperación e influencia que ambos filósofos dejan ver en su obra lo insertan en la línea de cínicos¹⁵⁴ desencantados, aspecto que retomo en “desencanto y expectativas”.

La obra que elige de Sloterdijk es *Crítica de la razón cínica* (1989) porque le dedica un capítulo a Diógenes, quien, parafraseando a Fadanelli, no fue un filósofo al servicio de los poderosos, no buscaba estar en escena, ni tener alumnos que lo imitaran, “su sabiduría no era moneda de cambio” (“m”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 104). Aparentemente, Diógenes apreció más la vida expresada en actos que su transmisión por medio de la

¹⁵³ Cf. Adolfo Vásquez Rocca, “Introducción” en *Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización*, Valencia: Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), 2008, p. 4.

¹⁵⁴ Al hablar de los cínicos me refiero a los ideales del cinismo antiguo, que proponía un saber insolente y entre cuyos representantes destaca Diógenes. David de los Reyes propone una síntesis que suscribo sobre esta escuela de pensamiento: “Su intención está en hacer caer las máscaras de la vida civilizada, oponerse a la hipocresía en boga y asumir las costumbres del perro, el cual es su animal emblemático, colocando al hombre en el camino que lo conduzca a la felicidad y lucidez individual. Su principal maestro o guía será Diógenes de Sinope, quien se erige en médico de la civilización, cuando el malestar de la cultura desborda la vida y satura el presente de nuestras existencias. La condición normal de los cínicos antiguos –y la de los actuales que siguen a este estilo de vida filosófica– estará en arrancar las máscaras, denunciar supercherías, destruir mitologías y hacer ridícula la estupidez generada al amparo de la sociedad”. David de los Reyes, “Del cinismo antiguo: sexualidad, sufrimiento y provocación”, *Apuntes filosóficos*, vol. 20, núm. 38, 2011, p. 150.

escritura y la literatura; destaca esto no sólo por la importancia que tuvo, sino porque otros filósofos como Hegel y Schopenhauer lo ignoraron “acaso porque su pensamiento se transmitió meramente a través de anécdotas” (“El silencio de la salud”, *Plegarias de un inquilino*, p. 81). Sloterdijk, sin embargo, consideró a Diógenes el portador de la conexión entre felicidad, inteligencia y carencia de necesidades. Fadanelli añade que fue el iniciador de una genealogía de escritores donde aparecen Montaigne, Voltaire, Nietzsche y Feysabend (*Ídem.*). Los integrantes de esta breve lista se caracterizan por una narrativa cercana a la filosofía, o la inversa, por ser filósofos que incursionaron en géneros literarios.

Que una de las razones para comentar el libro de Sloterdijk sea el canon que establece, muestra una vez más en qué línea escritural pretende insertarse Fadanelli y desde dónde busca ser leído. Lo mismo ocurre con el resto de los filósofos arriba mencionados; no es gratuito que elija cínicos pesimistas que buscaron relaciones más allá de las que ofrece la relación entre significante y significado, así como aquellos que secundaron las propuestas nietzscheanas de la muerte de Dios y la caída de los grandes relatos. Guillermo Fadanelli no solo comenta críticamente las obras de estos autores sino que sus escarceos filosóficos están en consonancia con ellos.

Cuando el lector comienza a convencerse de que filosofía y literatura conviven en el mismo cajón, Fadanelli introduce a Iris Murdoch, quien propuso una manera de distinguir los límites entre ambos campos: en la literatura el escritor deja espacios donde el lector puede intervenir, es decir, lo que Roman Ingarden denominó zonas de indeterminación;¹⁵⁵ mientras que el filósofo no debe dejar dichos espacios (“Handke y la nada”, *Plegarias de*

¹⁵⁵ Las “zonas”, “lugares”, “espacios” o “manchas” de indeterminación son los aspectos que no están específicamente determinados por el texto y su nivel de importancia varía, pueden ser aspectos nimios en las descripciones hasta pasajes deliberadamente omitidos en la historia. Cf. Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México: Universidad Iberoamericana, 2005, p. 71.

un inquilino, pp. 117,118). Aunque esta distinción resulta problemática, es la forma en que Fadanelli pone de manifiesto que en sus ensayos es posible contradecirse, ir en círculos y no llegar a ninguna parte.

Los binomios que siguen estructuran tanto sus comentarios sobre literatura, como aquellos sobre filosofía, creando el efecto de *matrioshkas* o la técnica de cajas chinas.

3.3.3. Pacto autobiográfico y pacto ficcional

Los componentes del segundo binomio son el uso de datos biográficos de los escritores cuyas obras se analizan, y la importancia de la ficción en los procesos de lectura y escritura.

Con relación al primer elemento del binomio, si bien es imposible separar totalmente el contexto del autor con sus textos, una parte de las obras comentadas parecen ser elegidas especialmente por los elementos biográficos que contienen. Los dos ejemplos más claros son los comentarios a *Sin destino* (1975) de Imre Kertész y a *Un niño* (1982), la autobiografía de Thomas Bernhard.

Las críticas a *Sin destino*, que aparecen en “Un tiempo fugitivo” (*Plegarias de un inquilino*), “Las horas muertas” (*Elogio de la vagancia*) y “m” (*Insolencia. Literatura y mundo*), resaltan que Kertész estuvo recluido en un campo de concentración nazi. Ahora bien, mientras que “Un tiempo fugitivo” y “Las horas muertas” se enfocan más en la carga pesimista de la novela, a lo que volveré en el análisis del binomio “desencanto y esperanza”, “m” gira en torno a los rasgos autobiográficos del texto, cuyo protagonista, un adolescente húngaro que relata sus experiencias durante y después de salir de un gueto nazi (“m”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 100, 101), ha sido asociado con las vivencias de Kertész durante su juventud (*Ibid.*, p. 101).

Los comentarios sobre la autobiografía de Bernhard se enfocan en las enseñanzas de su abuelo, “escritor, un hombre pobre, sin ambiciones económicas y que detestaba la escuela y a los maestros porque pensaba que los niños asistían a clase sólo para ser domesticados” (“u”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 179), que quiso prevenir a su nieto de las frustraciones que los profesores descargaban contra los niños, pues en su opinión tenían amargura acumulada y odio contra la vida (“El abuelo de Bernhard”, *Plegarias de un inquilino*, p. 79). Tanto en “u” como en “El abuelo de Bernhard” se citan pasajes del texto que ilustran la aversión del abuelo por la institución educativa; uno de estos pasajes, además del rechazo por los profesores, señala que el abuelo quería que Bernhard adquiriera experiencias mundanas, “le gustaba que su nieto, en lugar de ir a la escuela, se comprara en la estación un billete de andén y se fuera con ese billete a Rosenheim o Munich o Freilassing. Eso es lo que le aprovecha, no la escuela” (“u”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 179, 180). Esta premisa es adoptada por Fadanelli para señalar que al menos su yo ensayístico tiene el consuelo de que para leer novelas no se requiera ir a la escuela, basta con curiosidad y un poco de suerte (*Ídem.*). Comentar específicamente este aspecto del libro de Bernhard responde a la huida del saber especializado, al igual que seleccionar obras con construcciones amorfas para reforzar el concepto de vagancia. Como se verá con más detalle en el binomio “uso de *auctoritas* y puesta en duda del yo ensayístico” hay un rechazo constante por el saber hegemónico, aunque no así por citar autoridades.

En tanto que los datos de Kertész son relevantes porque en su obra, como en la de Fadanelli, los elementos biográficos cargan los textos de significación. En el caso de este último, los datos que utiliza normalmente refuerzan su imagen de escritor insurrecto. A pesar de que ha escrito “Si deseara hablar de mí, escribiría en tercera persona [...] En cambio, para esconderse no existe mejor método que dedicarse a hablar de uno mismo. Me

sorprende que un truco tan sencillo continúe engañando a los lectores” (“Hablar de mí”, *Plegaria de un inquilino*, p. 49), la veracidad otorgada a las palabras de Bernhard sugiere que el yo ensayístico no duda de lo escrito y atribuye lo que relata a la vida del autor.

Como menciona Philippe Lejeune, en el pacto de lectura que se establece entre la autobiografía y el lector, la primera no implica que alguien diga la verdad sobre su vida, sino que diga que la dice.¹⁵⁶ El pacto autobiográfico responde a los principios de identidad y veracidad; el primero consiste en “el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice ‘yo’ en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese ‘yo’ dice”,¹⁵⁷ mientras que el segundo es el compromiso del autor con el lector de que la referencialidad externa que el texto enuncia es verdad.¹⁵⁸

Aunque autobiografía y ensayo no son propiamente lo mismo, ambos coinciden en el principio de identidad; como se vio en el apartado “El ensayo crítico y su relación con la obra del escritor”,¹⁵⁹ Skirius considera a este último un subgénero de la prosa de no ficción que no obstante se acerca frecuentemente a las técnicas poéticas y a los elementos de la ficción. Fadanelli continuamente introduce datos aparentemente personales, confiriéndoles a sus ensayos un tono autobiográfico.

Mientras que con los fragmentos anteriores parece que se persigue una lectura influenciada por aspectos de la vida del escritor, en “¿Leer novelas?” (*Elogio de la vagancia*, pp. 25, 26) se menciona que más allá de que el autor sesgue o no la lectura, son

¹⁵⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, apud. Manuel Alberca, “Las novelas del yo”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, comp. Ana Casas, Madrid: Arco/Libros, 2012, p. 128.

¹⁵⁷ Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁹ *Vid.* Capítulo 1.

el contenido de ésta y las experiencias personales de los lectores los que cargan de significación los textos:

Cuando leí *Robinson Crusoe* lo que menos me interesaba era saber que alguien de nombre Daniel Defoe había escrito la aventura: a un niño nada de eso puede importarle. La obra de ficción se imponía sobre mí como un universo cuyos secretos o enigmas había que develar [...] En ese entonces no creía, como lo creo ahora, que es el lector quien, partiendo de su parcial interpretación, convierte la obra en una experiencia única: cada lector aporta al relato su propio mundo pese a que la condición indispensable para ser lector sea precisamente la de *poseer un mundo*. (“¿Leer novelas?”, *Elogio de la vagancia* pp. 25, 26)

Puesto que tanto una lectura basada exclusivamente en las vivencias del autor como una que las obviara sería infructuoso, es necesario revisar dónde convergen. El cruce de ambos componentes del binomio estriba en la autoficción, definida como un texto en el que el escritor “bajo su mismo nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista. No obstante, autoficción no significa para su ‘inventor’ libertad de inventar la vida, sino de buscar la verdad de la vida y de la identidad a través de un relato”.¹⁶⁰ Un ejemplo de lo anterior está en el comentario sobre la autobiografía de J.M. Coetzee: “Al leer *Infancia*, el relato y retrato que J.M. Coetzee hizo de sí mismo cuando tenía diez años, tuve la sensación de que el escritor había ordenado de una manera tan sutil, elegante e inteligente su niñez que la había borrado de su mente y de la mente de los lectores” (“Los jóvenes”, *El idealista y el perro*, p. 72). Bajo la premisa de que los elementos que elige comentar aparecen en su

¹⁶⁰ Así define Manuel Alberca el concepto de autoficción: “En 1977 Serge Doubrovsky bautizó como *autofiction* su libro autobiográfico *Fils*, al que subtítulo de ‘novela’ en la portada y lo definió en la contraportada como ‘ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales’. La autoficción sería, pues, una novela [en este caso cualquier narrativa] en la que el autor, bajo su mismo nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista. No obstante, autoficción no significa para su ‘inventor’ libertad de inventar la vida, sino de buscar la verdad de la vida y de la identidad a través de un relato con los recursos propios de la novela del siglo XX. A este tipo de autoficciones las denomino “biográficas” para distinguirlas de las “imaginarias”, que se permiten licencias inventivas (Alberca, 2007, 181 y ss.). En la narrativa actual encontramos numerosos relatos, que responden con exactitud a los principios de la autoficción”. Manuel Alberca, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, vol. 50, 2012, p. 4.

obra, esta crítica sugiere que Fadanelli utiliza la autoficción en sus historias, como al inicio de *En busca de un lugar habitable*, donde la narración de su infancia en la casa de sus padres desata el tema del ensayo y al mismo tiempo cuestiona la figura autoral:

En la vieja casa de mis padres [...] sentada la familia a la mesa en las reuniones dominicales, se respiraba por lo general un aire pesimista. Las conversaciones iban de un lado a otro, sin orden ni protocolo [...] Cuando uno de nosotros se vanagloriaba de haber emprendido un proyecto importante, personal, de serias consecuencias para el futuro, mi madre decía sin mayor emoción en su voz: “Hazlo, pero no sufras demasiado. Si no lo haces tú alguien hará el trabajo por ti. Siempre existe alguien que nos hace sentir innecesarios”. En los tiempos que corren [...] uno pasa por ingenuo si se atreve a hacerse cargo de sus propias palabras o se empeña en pronunciarlas desde la autoridad de un sujeto moral que se distingue de los otros por la extensión, suficiencia o capacidad de su mirada. [...] Que sea un nombre propio, un yo único, irrepetible, el que se adjudique la autoría de un texto, no significa que su contenido le pertenezca por entero o sea consecuencia de un pensar singular. (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable*, pp. 7,8,9)

En el mismo tenor escribe sobre el pacto de ficción en la escritura y señala que existe una gradación: menciona que la novela para ser veraz debe ser falsa, “la mentira es el horizonte en el que los hombres buscan verdades a medias para vivir con cierta tranquilidad” (“a”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 11), y mientras más ficción exista la ética del escritor no se relaciona con el texto.

En un género con límites ambiguos como el ensayo, la ética del texto puede relacionarse con la moral del escritor, insinuando que la actitud desfachatada en sus ensayos va más allá del hecho discursivo y configura su imagen en el campo literario. Para reforzar esta opinión recurre a Julián Meza quien, en *Ángeles, demonios y otros bichos*, escribió que la responsabilidad del ensayista remite a cierta ética (“1”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 92), en cambio el novelista, mientras no escriba doctrinas o panfletos, goza de irresponsabilidad y ausencia de ética al escribir (*Ídem.*).

Estas afirmaciones funcionan para construir su figura de escritor marginal y, hasta hace unos diez años, de joven rebelde que no buscaba la aceptación de sus coetáneos, lo que lo liga con Louis-Ferdinand Céline quien escribió que “los lobos mueren sin aullar pero que él aullará mientras se esté muriendo. Y justo tal cosa es lo que hace en ésta [*Fantasia para otra ocasión*] y varias obras de sus últimos años: aullar no como un lobo, sino aullar como un escritor odiado, despreciado, apestado por sus contemporáneos franceses y por muchos otros judíos y humanistas, aullar como un Céline” (“Antipatía”, *El idealista y el perro*, p. 22).

3.3.4. Uso de *auctoritas* y puesta en duda del yo ensayístico

Este binomio contempla las dos tendencias más comunes en la forma de enunciación de los ensayos: el uso de *auctoritas*, es decir, emitir una opinión sobre algún tema a partir de los postulados de otro escritor, y la escritura desde el yo ensayístico que continuamente se pone en duda. Al igual que en el binomio anterior, los elementos de este par parecen contraponerse pero en realidad se complementan.

El uso de *auctoritas* aparece cuando se recurre a alguna autoridad literaria que respalda el tema del ensayo en cuestión, lo que puede observarse en la mayoría de los fragmentos que he utilizado hasta ahora. Hay que añadir que los autores a los que recurre son constantes, como se vio en “crítica literaria y crítica filosófica”, aunque en *El idealista y el perro* aparecen nombres nuevos, como Etgar Keret, Quim Monzó y Leonardo da Jandra. En la crítica resulta obvio escribir sobre otros autores, pero Fadanelli no se limita a esto sino que cita o parafrasea a aquellos con cuyas opiniones coincide. Estas menciones pueden ser breves, a veces únicamente un nombre, o aparecer repetidamente a lo largo del ensayo; no obstante, ambas dan pie al tema en cuestión y a las intervenciones de la voz

narrativa. Cornelius Castoriadis considera que el fenómeno de los escritores que escriben sobre escritores es una tendencia típica de la época contemporánea, aunque Castoriadis ve una “decadencia manifiesta de la creación intelectual”¹⁶¹ en los años posteriores a 1950, su opinión resulta útil para explicar que, en cierta medida, los textos de Fadanelli son una respuesta a la época actual.

Con menos frecuencia vuelve a las autoridades para discutir con ellas. Un ejemplo aparece en “El impulso de escribir” (*En busca de un lugar habitable*, pp. 17, 18), texto en el cual recupera la afirmación de Umberto Eco en *Los bosques de Loisy*, “para reconocer al autor modelo es preciso leer muchas veces, y algunas historias hay que leerlas una e infinitas veces. Sólo cuando los lectores empíricos hayan descubierto al autor modelo y hayan entendido (o incluso solamente empezado a comprender) lo que ‘Ello’ quería de ellos, ellos se habrán convertido en el lector modelo cabal” (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable*, p. 17). Contra esto, Fadanelli señala que incluso leyendo exhaustivamente un texto no hay tal cosa como un autor y lector modelo, puesto que la lectura siempre será una lectura personal y parcial, “un conjunto de signos que se acomodan de acuerdo a determinada interpretación y toman valores que quizás tienden hacia un punto jamás ubicado con exactitud en el horizonte” (*Ibid.*, p. 18); al final es el lector quien inventa su propio autor “modelo”.

Estas discusiones ponen sobre la mesa su afán por no ser considerado una voz autoritaria, especialmente en la crítica, dejando abierta la invitación a discutir con él, sin que esto signifique que no emane cierta autoridad en lo que afirma o discute, lo que nos lleva al segundo elemento del binomio: la escritura desde el yo ensayístico. El personaje cuyo nombre también es Guillermo Fadanelli constantemente utiliza marcadores

¹⁶¹ Cf. Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 7.

discursivos como “palabras que, a mi interpretación, significan”, “desde mi condición de lector amateur”, “a mi modo de ver”, etcétera, para que el lector no olvide que aunque no busca ser autoridad en el tema, expondrá su saber. El hecho de citar una fuente y al mismo tiempo cuestionar lo que escribe “desautoriza la cita y con ella el sistema de seguridades de una enciclopedia que amurallaba la vida”,¹⁶² lo que funciona como motor narrativo y de reflexión en los textos. Por otro lado, elogiar la subjetividad y una lectura libre que no sigue reglas generan la ilusión de una república de las letras atemporal y global, en consonancia con sus prácticas literarias inscritas en la corriente de *World literature* o literatura mundial.¹⁶³

Este yo ensayístico que desautoriza lo que escribe también se opone a los saberes hegemónicos, aunque no así a los autores canónicos. Cuando escribe acerca de *Memorias del subsuelo* (1864) coincide con Dostoievski al desconfiar del carácter de verdad inmanente que se le ha otorgado a la ciencia (“i”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 71, 72); algo similar ocurre con el comentario de *Carta sobre el humanismo* de Heidegger, “nos encontramos tan imbuidos en la lógica que cualquier idea capaz de oponerse a la habitual somnolencia del opinar común tiende a ser rechazada. El pensar, para Heidegger, en su sentido esencial no se halla relacionado con la lógica” (“VIII. El ser y el canon”, *En busca de un lugar habitable*, p. 87). Ambas lecturas refuerzan el rechazo al saber total y sistemático, las obras son pretextos para opinar contra las posiciones dogmáticas (del mismo modo en el que niega poseer autoridad crítica) y colocan a Fadanelli a la par de ambos pensadores. También es una manera de alejarse del campo literario mexicano y

¹⁶² José Ramón Ruisánchez, “Literaturas del bien: contraescrituras del mal: el caso Fadanelli”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 12, núm. 29, abril-junio 2006, p. 77.

¹⁶³ *Vid.* Definición de *world literature* en el capítulo 1.

posicionarse en una narrativa más cosmopolita, lo que le permite insertarse en el mercado literario global.

La muestra más clara de cómo se complementan los elementos de este binomio está en el rechazo a la formación académica, que aparece en los comentarios sobre la autobiografía de Thomas Bernhard (“u”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 179, 180 y “El abuelo de Bernhard”, *Plegarias de un inquilino*, pp. 78, 79) y se refuerzan con las opiniones del yo ensayístico en “Un gran desierto amarillo”, que muestra correspondencia con el protagonista de *El guardián en el centeno* (1951), cuya inquina por la escuela es lo que, asegura, llamó su atención desde las primeras páginas del libro porque “la aversión por la escuela me ha llevado, como afirmé antes, a celebrar sin sentido crítico las coincidencias al respecto [...] De no ser un vago no habría tenido tiempo suficiente para desperdiciar mi vida buscando quién sabe qué cosas entre las páginas de una novela” (“Un gran desierto amarillo”, *Plegarias de un inquilino*, pp. 139, 142):

Si algo detesté en mi juventud fue la escuela. Jamás me interesaron demasiado la escuela ni sus profesores, y si asistí a un colegio fue para satisfacer el deseo de mis padres. Esta es, sin duda, la causa de que ciertas obras literarias se hayan vuelto para mí indispensables. Siempre que un personaje novelesco denuesta acremente la institución escolar, mis lazos con él se vuelven más sólidos y experimento una complicidad que se afianza más allá de los tiempos. Así sucedió con Holden Caulfield en *El guardián en el centeno*. (“Un gran desierto amarillo”, *Plegarias de un inquilino*, p. 138)

Una primera lectura sugeriría que este pretendido alejamiento de las instituciones educativas responde a la división profesional antes mencionada entre escritor y crítico (y a la división muy en boga entre el nicho académico y la esfera creadora),¹⁶⁴ la cual le ha

¹⁶⁴ Vid. Capítulo 2.

permitido abordar múltiples temas sin el rigor que exigiría un ensayo académico, por mencionar sólo un ejemplo.

Sin embargo, la labor creadora, la labor crítica y el trabajo académico no persiguen los mismos fines; su rechazo por la academia funciona como productor de textos y como estrategia publicitaria, pues Fadanelli se ha posicionado como un autor *underground*,¹⁶⁵ mal encarado y provocador, que no obstante publica en varias editoriales de talla internacional como Anagrama y Lumen, y goza de un reconocimiento considerable. Como ha escrito Valeria Luiselli: “no hay, en la obra de Fadanelli, una mirada desinteresada. No hay una sola observación que no venga cargada de una postura cuidadosamente pensada y construida. En su estilo socarrón y lapidario se van colocando poco a poco las piedras de una filosofía moral”.¹⁶⁶

3.3.5. Marginalidad y centralidad

Este binomio cuestiona, por un lado, los constantes posicionamientos de Fadanelli como un autor alejado de los reflectores. Y por el otro, su presencia dentro del campo cultural mexicano en donde es un autor reconocido, cuyos textos se publican en diversos medios nacionales e internacionales, y en prestigiosas editoriales como Anagrama, Cal y Arena, y Almadía, por mencionar algunas.

A diferencia del resto de los binomios, cuyas dos partes están presentes en los ensayos, aquí la voz ensayística solamente se sitúa en la periferia del campo cultural. Señalamientos como “yo, que en la literatura he tenido una vida más bien gris y sin

¹⁶⁵ Él mismo definió lo *underground* como un movimiento producido en la obscuridad y ajeno a la promoción, en el que las obras circulan en grupos locales y no aspiran a ser asimiladas o utilizadas. Cf. Guillermo Fadanelli, “Cultura subterránea”, *Cultura Contracultura. Diez años de contracultura en México*, ed. cit., p. 20.

¹⁶⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 89.

distinciones elocuentes” (“Un comienzo”, *El idealista y el perro*, p. 15), o “prefiero mantenerme como estoy mientras las condecoraciones [y] los premios literarios pasan lejos de mi ventana” (“Perros”, *El idealista y el perro*, p. 113) muestran un yo que continuamente pasa desapercibido y aparentemente se jacta de ello.

Con afirmaciones como “Cada que un escritor tiene éxito, la literatura muere un poco, desfallece” (“Deportes”, *El idealista y el perro*, p. 69) y “La necesidad de ser reconocido por otros hombres o el deseo de hacer evidente el talento me parecen motivos tan poco sustanciales para escribir” (“Un tiempo fugitivo”, *Plegarias de un inquilino*, p. 103) la idea de mantener a raya el éxito se extiende a la figura del escritor, como si el fracaso fuera intrínseco al oficio de escribir o como si la fama mermara la calidad literaria.

Fadanelli también menciona su papel en la literatura mexicana durante la década de 1990, “parodié el consumo chatarra escribiendo varios relatos que denominé en su conjunto *literatura basura* [...] la basura continúa siendo desecho que si se acumula estorba, pudre, propicia enfermedades, mata los sentidos (aunque como emblema o símbolo para representar la época no está nada mal...)” (“r”, *Insolencia, literatura y mundo*, p. 138). Con lo que sugiere que el contenido de su escritura y del resto de la literatura que se produjo durante esos años equivale a sobras nocivas, detritus cuya existencia únicamente estorba y contamina, en consonancia con la realidad de la que surgió.

En contraste, el otro elemento del binomio aparece fuera de los ensayos. Su posicionamiento en el centro de la escena literaria mexicana es visible por la circulación de su obra, los medios que la publican y los comentarios que recibe por parte de la crítica y de otros escritores. Desde hace varios años lo sitúan como una de las apuestas constantes tanto en editoriales pequeñas y nóveles, que incluyen nombres conocidos que repunten el resto de su catálogo, como en casas editoriales con una amplia trayectoria que optan por publicar

únicamente autores reconocidos: “Si pudiéramos dividir por cortes geológicos la literatura mexicana diríamos que el estrato más rico es el de los autores nacidos a partir de la segunda mitad de los 50, ahí donde ya hay clásicos jóvenes, como Guillermo Fadanelli”.¹⁶⁷

En 1995 fundó la editorial Moho, la cual continúa en funcionamiento, en donde publicó y reeditó varios de sus libros.¹⁶⁸ Ha publicado cinco libros de narrativa en Anagrama.¹⁶⁹ Desde 2006 publica en Almadía,¹⁷⁰ dos años después de la fundación de esta casa editorial oaxaqueña, que nació como una editorial independiente cuyo propósito era dar a conocer nuevas propuestas locales y nacionales.¹⁷¹ También ha publicado en Joaquín Mortiz,¹⁷² Cal y arena,¹⁷³ Plaza & Janés,¹⁷⁴ Grijalbo¹⁷⁵ y Random House Mondadori.¹⁷⁶ En tres ocasiones fue becario del FONCA en la categoría de cuento, desde 2002 pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte y en 2012 ganó el Premio Grijalbo de Novela por *Mis mujeres muertas*.¹⁷⁷

Nada de esto demerita lo que escribe, pero frente a editoriales que desaparecen por sus bajas ventas y autores que optan por editar libros de artista o por la publicación en editoriales estatales, universitarias o electrónicas, el posicionamiento de Fadanelli dentro de

¹⁶⁷ José Homero, “Libros: la apuesta editorial”, 20 de enero de 2008, consultado en http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=12951 el 27 de marzo de 2017.

¹⁶⁸ *Terlenka (doce relatos para después del apocalipsis)* (1995), *No hacemos nada malo* (1996), *Barracuda* (1997), *Para ella todo suena a Frank Purcel* (1998) y *El día que la vea la voy a matar* (2ª ed., 2010).

¹⁶⁹ *Compraré un rifle* (2004), *La otra cara de Rock Hudson* (2ª ed., 2004), *Educar a los topos* (2006), *Malacara* (2007) y *Lodo* (1ª ed. mexicana, 2008).

¹⁷⁰ Además de sus libros de ensayo, en esta editorial ha publicado *¿Te veré en el desayuno?* (2ª ed., 2009) y *El hombre nacido en Dazig* (2014).

¹⁷¹ Luis Jorge Boone, editor adjunto de Almadía al momento de publicarse el artículo, *apud*. “Editorial Almadía celebra su noveno aniversario”, *El Universal*, 17 de febrero de 2014, consultado en <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/editorial-almadia-aniversario-988362.html> el 14 de abril de 2017.

¹⁷² *Dios siempre se equivoca* (2004).

¹⁷³ *Más alemán que Hitler* (2001).

¹⁷⁴ *La otra cara de Rock Hudson* (1997).

¹⁷⁵ *El día que la vea la voy a matar* (1992) y *Clarisa ya tiene un muerto* (2000).

¹⁷⁶ *Al final del periférico* (2016).

¹⁷⁷ Estos datos se pueden consultar en <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/ciudad-de-mexico/3641-fadanelli-guillermo.html>

sus textos parece responder a un manido recurso de explotar la figura del escritor maldito, cuyo resultado es un índice alto de lectores afines a estos postulados.

Escribir desde una pretendida periferia contribuye a la imagen autoral que ha construido de sí mismo, donde la clave está en parecer un fracasado sin serlo. En una suerte de parodia de su imagen, sobre sí mismo apunta que “ahogado en las últimas olas del romanticismo moderno creí que el fracaso era el único representante de lo estético y que, en esencia, a los buenos escritores los conmueve la idea de fracasar” (“Perros”, *El idealista y el perro*, p. 114).

3.3.6. Desencanto y esperanza

El último binomio contempla el recurso del desencanto en obras que por sí mismas son pesimistas o en aquellas interpretadas con una lectura fatalista, frente a las posturas esperanzadoras. Estos elementos no suelen aparecer en el mismo ensayo, ni en la crítica sobre un mismo autor, es decir, normalmente Fadanelli recurre a alguna autoridad para mostrar su desencanto sobre algún tema, para después en otro texto y con las palabras de un escritor distinto adoptar una postura esperanzadora sobre dicho tema.

Claudio Magris apunta que el desencanto actual se debe a que “creer confiadamente en el progreso, como los positivistas del siglo XIX, es hoy día ridículo, pero igualmente obtusas son la idealización nostálgica del pasado y la grandilocuente énfasis catastrófica”.¹⁷⁸ Ignacio Sánchez Prado lo considera el resultado de la época contemporánea y lo suma a las características del ensayo joven: “el ensayo es cada vez más, en todos sus registros, un estudio del malestar producido por la interminable proliferación de culturas y

¹⁷⁸ Claudio Magris, *op. cit.*, p. 3.

contraculturales”.¹⁷⁹ La recurrencia de los escritores mexicanos al género puede entenderse como una apelación al ensayo, la última posibilidad de preservar una cultura en que la literatura ocupa un lugar privilegiado. Sánchez Prado se pregunta si tal nostalgia significa una resistencia frente al caos que vivimos o un anacronismo irremediablemente sentenciado a la desaparición. Ya sea que Fadanelli recurra a la estética del desencanto desde la nostalgia o el optimismo irónico, éste permea toda su obra. Si bien algunas de las obras de las que escribe por sí mismas no necesariamente son pesimistas, es la lectura del autor la que las impregna de ello.

La lista de escritores que incluye en la estética del desencanto es extensa. El primer ejemplo es Imre Kertész, cuya novela *Sin destino* comenta recurrentemente. Tanto en *Plegarias de un inquilino* (“Un tiempo fugitivo”, p. 104) como en *Elogio de la vagancia* (“Las horas muertas”, p. 36) escribe párrafos casi idénticos para señalar el aspecto que más le sorprendió de la novela: la sociedad contemporánea fue capaz de experimentar tedio aún frente a tragedias como Auschwitz, lo que se traduce a una sociedad como la nuestra que ha perdido la capacidad de asombro y normaliza el horror.

Otra obra que constantemente aparece en la senda pesimista es *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, que comenta en “c”, “e” y “g” de *Insolencia. Literatura y mundo*. En “c” el comentario gira en torno a una serie de frases desoladoras del libro, “las vidas humanas transcurren con la misma íntima inconsciencia que las vidas de los animales”, “todo proviene de la sin razón o de la inconsciencia y la ciencia no es sino un juego de niños al crepúsculo, un querer atrapar sombras de aves y detener sombras de hierbas en el viento”, “no es sencillo distinguir al hombre de los animales” (p. 27) y a partir

¹⁷⁹ Ignacio Sánchez Prado, “La incesante paradoja del ensayo joven”, *Letras libres*, agosto 2010, p. 82. A pesar de que en este texto reseña a Valeria Luiselli y José Israel Carranza, los apuntes que hace respecto al ensayo joven se aplican a los libros de Fadanelli de los que me ocupó aquí.

de ellas se elabora un diagnóstico de la vacuidad de la existencia humana: “La nada o el vacío que envuelve los orígenes de una vida individual o que ensombrece su futuro, eso ha escrito Pessoa desde la literatura: la sensación de que el ser está ausente y de que esa ausencia indescriptible se sufre como un martirio constante, sin alivio ni respuestas” (*Ídem.*). En “e” continúa la selección de fragmentos con los cuales muestra el fracaso del devenir humano (*Ibid.*, p. 43), y finalmente en “g” ofrece una lectura general (*Ibid.*, p. 56). Tal parece que el orden de los ensayos obedece a su lectura de la obra, pues el fragmento elegido para el último ensayo corresponde al final del libro del portugués y es una conclusión de los textos anteriores: frente al vacío que ve en la humanidad, no le queda más que brindarle desprecio.

Rescata las lamentaciones de Emil Cioran sobre la especie humana en *Caída en el tiempo* (“La novela no progresa”, *Elogio de la vagancia*, pp. 71, 72) y su preferencia por entablar amistad con las alimañas antes que con las personas en *El aciago demiurgo* (“Antipatía”, *El idealista y el perro*, p. 35).

No sólo recupera obras que expresan desencanto contra la humanidad en general, como los ejemplos anteriores, sino que comenta varias que son pesimistas con elementos particulares, sobre todo con las figuras del escritor y el intelectual. Un ejemplo del primer caso está en su comentario sobre el cuento “Escritor fracasado” de Roberto Arlt (“Perros”, *El idealista y el perro*, pp. 114, 115), donde un escritor se lamenta porque no es capaz de escribir una gran obra, pero finalmente se resigna frente a su mediocridad pues “¿para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro profundo y una nada infinita?” (*Ibid.*, p. 115).

Además del desencanto, en este ensayo rehuir de la especialización responde al tópico de *tempus fugit*, el cual aparece cada tanto recordándole a los lectores lo inútil que

resulta prácticamente cualquier cosa frente a la fugacidad de la vida. Algo similar ocurre con los comentarios a *El jugador* (1867) de Dostoievski, donde señala que absolutamente todo es inmune al paso del tiempo (“I”, *Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 92, 93), y a la novela breve de Stefan Zweig *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (1927), en la que la protagonista se enamora súbitamente de un desconocido, abandonando todo en su vida hasta ese momento, lo que sirve para cuestionar la idea de que algo, ya sea el amor o las convicciones firmes, sea capaz de perdurar (“La soltería”, *El idealista y el perro*, pp. 87, 88).

Para hablar sobre los intelectuales utiliza la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, cuyo personaje principal sentencia que “el orgullo intelectual, sepa usted, es lo último que se pierde, aunque uno se haya convertido en una escoria” (“El impulso de escribir”, *En busca de un lugar habitable* p. 25) a lo que Fadanelli añade que algo similar ocurre con el orgullo humanista, no se pierde aunque el mundo se haya convertido en escoria (*Ídem*).

Las denostaciones anteriores funcionan dentro del recurso de *captatio benevolentiae* que mencioné previamente; lo mismo ocurre con los comentarios que expresan negación frente a la fama y la trascendencia de cualquier tipo. Uno de estos comentarios aparece en la crítica al *Jakob von Guten* de Robert Walser, quien escribió que “cuando los hombres comienzan a contar sus éxitos y reconocimientos se ponen gordos de autosatisfacción saturadora. La vanidad los va inflando hasta convertirlos en globos irreconocibles” (“La comida de mis gatos”, *Plegarias de un inquilino*, p. 129) lo que Fadanelli interpreta como que la fama es lo peor que puede ocurrirle a un hombre honrado, pues de qué sirve si todo eso es un vano intento por comprender el universo (*Ídem*).

Ahora bien, para presentar su estética del desencanto, Fadanelli recurre a tres recursos principales: la selección de personajes patéticos, la predilección por los temas frívolos y el uso de la ironía.

a) Selección de personajes

Las obras comentadas, como se aprecia en los fragmentos citados, cuentan historias trágicas o patéticas con personajes desesperanzados, cínicos, críticos con sus sociedades, infelices, pesimistas y muchas veces resignados. Los fragmentos sobre filosofía suelen ir por el mismo camino.

La selección es un reflejo de la época; ya no se escriben historias con héroes puesto que el héroe clásico ya no es interesante, incluso el joven rebelde, característico de las novelas mexicanas de la Onda, ha quedado rebasado y se opta por adultos fracasados. Ruisánchez considera que, a diferencia de sus obras tempranas, en sus producciones más recientes Fadanelli continúa utilizando protagonistas mediocres pero les niega el atractivo romántico del joven marginado,¹⁸⁰ lo que explica su selección de lecturas con personajes similares.

Además de los personajes que han aparecido hasta ahora, añado cuatro ejemplos más. El primero es Franz Biperkrof, “delincuente berlinés [...] hombre de mediana edad que intentó rehabilitarse durante la Alemania de entre guerras, pero que finalmente terminó crucificado por un destino que no tejieron los dioses, sino los mismos hombres, sus contemporáneos” (“c”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 30), protagonista de *Berlin Alexander Platz*, la novela de Alfred Döblin. Este personaje es elegido por la siguiente

¹⁸⁰ José Ramón Ruisánchez, *op. cit.*, p. 77.

descripción desesperanzadora, que establece que los puercos son más afortunados que los hombres:

No hay mucho que contar acerca de Franz Biberkopf, al chico lo conocemos ya. Lo que hará una cerda cuando entra en su pocilga se lo puede uno imaginar. Sólo que una cerda tiene más suerte que un hombre, porque está formada de un montón de carne y grasa, y lo que puede sucederle no es mucho, con tal de que el pienso esté a su alcance: todo lo más es que podrá parir otra vez, y al final de su vida le espera el cuchillo, que a fin de cuentas tampoco es demasiado malo ni excitante: antes de que note nada –y qué puede notar un animal así– habrá acabado ya. Un hombre, en cambio, tiene unos ojos, y en su mente hay muchas cosas, todas desordenadas; puede pensar un infierno de cosas y tiene que pensar (su cabeza es terrible) en lo que va a ocurrirle. (“c”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 30)

El segundo ejemplo es Fred Zenfl, personaje de *Ángeles menores* (1999) de Antoine Volodine, que no encuentra motivos para la muerte y rechaza la existencia de ésta, pero al mismo tiempo sabe que perecerá ante ella y deja un último mensaje para absolver al mundo de su derrota: “Pase lo que pase, que no acusen a nadie de mi vida” (“Mujeres”, *El idealista y el perro*, p. 61).

El tercer ejemplo es el protagonista de la novela *El desencantado* (1950) de Budd Schulberg en donde además del patetismo del personaje, “el escritor Manley Halliday se ve forzado a escribir un guion para cine con la meta de ganarse unos dólares y sobrevivir a la vejez que toca a la puerta invitada por su alcoholismo y su incuestionable decadencia física” (“ñ”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 117), surge una oposición entre juventud y vejez cuando el protagonista platica con un joven admirador que alaba su forma de escribir, “sólo un joven podría haber dicho en voz alta esa obviedad, pero Halliday, esa ruina errante, ese hombre que habla de sí como si llevara diez años muerto, lo disfruta. Los novelistas disfrutaban esa vieja lección en bocas jóvenes” (*Ibid.*, p. 118). Sin importar si este

joven tiene talento o no, por simple oposición la juventud aquí funciona como una alegoría de la esperanza y el triunfo, aspecto que ya se dibujaba en los ejemplos anteriores.

El último ejemplo está en un fragmento amplio de “y” (*Insolencia. Literatura y mundo*, pp. 203-205), donde comenta la novela *Carpe Diem* (1956) de Saul Bellow, cuyo personaje central es la cúspide del fracaso y el desencanto. Este personaje es Tommy Wilhem, “un hombre maduro que ha fracasado en todos los aspectos de su vida [...] ha cometido errores costosos, ha empujado a su mujer hacia la infelicidad y se ha involucrado en negocios de inversión acerca de los que no posee ninguna idea. La única vez que ha intentado ser temerario e ir en contra de su destino ha perdido” (*Ibid.*, p. 203), cuyo padre exitoso es la antítesis de su vida y no está dispuesto a sacrificarse por su hijo. A Wilhem se le niegan las bondades de la juventud, puesto que ya ha superado esta etapa, pero también las características benignas que suelen asociarse a la vejez. Este personaje está atrapado con su mediocridad entre ambas edades, “es un niño que no termina de crecer y ahora lo vemos sentado frente a su padre en busca de ser salvado, arropado por él” (*Ídem.*).

Puesto que a lo largo de la tesis he planteado que los escritores-críticos comentan textos que están en consonancia o guardan alguna relación con su propia obra, la implicación de que Fadanelli elija comentar obras con personajes de mediana edad profundamente desesperanzados es que en sus novelas y cuentos utiliza personajes con una tesitura similar. Como señala Ruisánchez, la producción de Fadanelli se caracteriza por los personajes mediocres y las tragedias urbanas.¹⁸¹ No obstante en novelas como *Malacara* (2007) y *El hombre nacido en Danzig* (2013), a la mediocridad se suma el componente de la edad: sus protagonistas ya no son adolescentes rebeldes sino, justo como los personajes de las novelas que comenta, hombres maduros sin un futuro redentorio. Son personajes que

¹⁸¹ *Ídem.*

no están ni en la vejez venerable, ni en la inocencia juvenil, sino en un constante estado transitorio entre ambas edades. Aunado a esto, Fadanelli deforma el tópico del héroe y la dama sin merced, con antihéroes masculinos frente a personajes femeninos normalmente de fácil merced, que para esos hombres fracasados resultan inalcanzables o, en *El hombre nacido en Danzig*, inexistentes.

b) Frivolidad

En consonancia con la selección de personajes, muchas de las obras criticadas tratan asuntos en apariencia frívolos. Para ejemplificar esto seleccioné dos de los temas que aparecen con frecuencia: el fracaso con las mujeres y la borrachera. Esta selección de temas funciona igual que el rechazo a la academia y el aparente bajo perfil: busca ser congruente con la figura de escritor marginal que le ha granjeado tantos lectores.

Uno de los fragmentos más representativos del fracaso con las mujeres aparece en la crítica a *El refugiado* (2003) de Armon Grungberg, donde al personaje central, Beck, “le gusta que las mujeres le presten atención, aunque sólo sea durante una fracción de segundo; eso le da la sensación de que él todavía cuenta para ellas teóricamente” (“Mujeres”, *El idealista y el perro*, p. 60). Sobre este aspecto el yo del ensayo expresa la opinión contraria, “a Beck eso le es suficiente, a mí en cambio me desagrada contar sólo teóricamente en el deseo de las mujeres, pues mi temperamento dicta su camino en los extremos: de ellas anhelo el desdén absoluto o la rendición incondicional: utopía que me mantiene inmóvil y frustrado” (*Ídem.*).

Aunque lo anterior parece trivial, dicho comentario antecede la siguiente cita: “Beck sabe que la muerte ataca preferiblemente donde menos te lo esperas; así que para ganarle la partida, ha decidido esperar a la muerte siempre y en todas partes” (*Ídem.*), la cual sirve

como pretexto para que el narrador interprete que, puesto que no hay forma de ganarle y hay que esperarla en todo lugar, cada mujer que conoce es una metáfora de la muerte.

En cuanto a la borrachera, adopta la filosofía del escritor beodo, para lo cual recurre a Jerzy Pilch, a quien presenta tan amante del trago como él:

[...] un escritor para el que no existe una filosofía del beber sino sólo una técnica del beber: Jerzy Pilch. El escritor polaco sabe que el borracho jamás deja de beber ni aún cuando abandona la bebida. Es en el momento más desolador de la renuncia cuando uno vislumbra que sin vino es absolutamente innecesario seguir viviendo. A un borracho verdadero puede avergonzarle beber, pero no beber le resulta todavía más vergonzoso, escribe Pilch. (“Perros cobardes”, *Plegarias de un inquilino*, p. 25)

La obra elegida de Pilch es *La casa del ángel fuerte* (2000), cuyo personaje principal es un ebrio renuente de las computadoras, principalmente por las nuevas formas de comunicación que permiten (“Los santos bebedores (una invitación a la demencia)”, *Elogio de la vagancia*, pp. 85-87). Este borracho asegura que mientras las computadoras no sean capaces de beber igual que un hombre, la humanidad esta a salvo (*Ibid.*, p. 85), “los ordenadores no sorprenden al ebrio ni le interesan mientras no se entrometan demasiado en el espacio lúdico y trágico que se halla reservado sólo para los seres humanos; los considera, además (en realidad quiero decir *los considero*), un anodino pasatiempo de los hombres sobrios” (*Ibid.*, p. 87). Con la frase “los considera (en realidad quiero decir *los considero*)” de nuevo se hace patente que eligió comentar este libro porque el contenido está en consonancia con la figura autoral que busca transmitir a sus lectores.

Dos borrachos más se encuentran en las páginas de *Una soledad demasiado ruidosa* (1976) de Bohumil Hrabal y *Santa* (1903), la novela de Federico Gamboa. En el primer ejemplo el personaje central confiesa beber, no para emborracharse, sino para sobrevivir o en otras palabras, para lidiar con el desencanto (“El olvido”, *El idealista y el perro*, p. 45);

mientras que en el fragmento elegido de *Santa* no se explican los motivos del borracho, sino que éste únicamente representa la figura última del fracaso. Cuando le pregunta a la prostituta que da nombre a la novela “¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?” Fadanelli lo interpreta de dos formas, un hombre ebrio que cree tener la muerte encerrada en el puño o, visto con distancia y tranquilidad, “como una pregunta serie y sugerente: ¿qué quieres tener cuando ya no existas?” (*Ibíd.*, p. 44).

La preferencia por lo superficial funciona como productora de texto, de la misma forma que citar autoridades e inmediatamente ponerse en duda. Ya sea que se discuta sobre las mujeres o sobre el alcohol, estas ideas son pretexto para reflexiones ulteriores. Como suele ocurrir en estos ensayos, esboza una explicación tomando prestada la obra de otro autor, en este caso recurre a dos obras en apariencia muy disímiles de Truman Capote, *A sangre fría* (1965) y *Plegarias atendidas* (1987) (“Champán en el hotel Ritz”, *Plegarias de un inquilino*, pp. 93, 94). En la primera, con la que Capote se consagró como escritor, se narra el asesinato de una familia; mientras que la segunda narra la vida de personalidades famosas de su época, lo que le valió el desprecio de la mayoría de sus amigos y conocidos, y fue considerada una obra demasiado insulsa. Sin embargo la frivolidad de Capote se debía a que ésta le recordaba la muerte “la sangre y el champán fueron líquidos afines, formas de una misma sustancia: la proximidad de la muerte [...] sólo podía ser conjurada invocando al acto superficial. La necesidad de olvidar la muerte condujo a Capote hacia los caminos más alejados de lo profundo y de las ‘cosas serias’” (p. 94.). Además de ser productora de texto, la frivolidad aquí tiene dos funciones: dentro del texto busca distraer del destino al que todos estamos destinados; en tanto que su función extraliteraria, igual que la vagancia, es una forma de oponerse al saber especializado.

c) Ironía

Junto con la preferencia por los temas frívolos, Fadanelli rechaza la solemnidad recurriendo constantemente a la ironía y al humor negro. El rechazo a la solemnidad complementa la poética de la crítica que expuse al inicio del capítulo, en donde el autor dice que prefiere un estilo sencillo y le molesta la jeringonza pedante. La obra que comenta para sostener esta postura es *El castillo* de Franz Kafka, donde los personajes dialogan tan respetuosamente y con tanta soltura que parece que no solo están seguros de que lo que dicen es importante, sino que son comprendidos, “pero es todo lo contrario: tejen sin parar vuelos de mosca alrededor del vacío. La solemnidad encubre lo absurdo de todos los actos que realizamos; un discurso solemne es indispensable para evitar que el sentido de las cosas se derrumbe” (“La amistad del extraño”, *Elogio de la vagancia*, p. 118).

En cuanto al recurso de la ironía, Fadanelli ha escrito que “si ya se encuentra uno metido en asuntos de creación literaria, debería poseer al menos un poco de gracia: esa misteriosa dádiva que vuelve seductoras las obras literarias y las salva de la pedantería que termina carcomiéndolo todo con sus corrosivos ácidos gástricos” (“Vagos idealistas”, *Elogio de la vagancia*, p. 51). Esto podría traducirse como que simplemente considera necesario un poco de sentido del humor al escribir, pero la ironía se define por afectar la lógica ordinaria de la expresión para burlarse y declarar algo de tal modo que se comprenda una idea contraria.¹⁸²

Además, la ironía es un elemento que distancia o acerca al lector, pues quien entiende el sentido irónico es cómplice del autor. Un escritor recurre a la ironía como una forma de alejarse, de permanecer al margen y de sólo hacerse acompañar por quienes comparten su humor: “Con frecuencia, los ironistas han sido acusados de elitismo. Para

¹⁸² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª ed., México: Porrúa, 1995, p. 271.

Kierkegaard, la ironía ‘menosprecia, por así decirlo, el discurso claro y corriente entendido inmediatamente por todo el mundo y se desplaza en una incógnita exclusiva [...] Sin embargo, parece claro que la ironía crea una comunidad más amplia de lectores que cualquier posible declaración literal’¹⁸³.

Fadanelli añade que la intención del escritor no basta para que las obras sean graciosas, al contrario, “un escritor que considera su obra una áspera alucinación o la expresión de un ser opaco puede, sin meditarlo, seducir a quienes menos espera: el desdén hacia uno mismo puede renacer en gracia, en el nacimiento de una atracción que no conoce método” (“Vagos idealistas”, *Elogio de la vagancia*, p. 51). En este aspecto sigue la línea de Jorge Ibarguengoitia y José Emilio Pacheco, quienes recurrían a la ironía no sólo para provocar risa sino para construir una sátira de la sociedad para así ridiculizarla y desmitificarla. Francisco Javier Romero equipara dicho recurso con la función liberadora y regeneradora que Bajtín notó en la literatura carnavalesca.¹⁸⁴

La obra que comenta para reafirmar el uso de la ironía es *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht, historia de varios soldados en la India, en la que disfrutó “no tanto de las paradojas metafísicas que Brecht elabora para mofarse del poder o de la naturaleza humana, sino de los insultos que sus personajes gustan lanzarse entre sí. Un buen insulto también es literatura y la gracia malévola de Brecht es rica en las maledicencias” (“La soltería”, *El idealista y el perro*, p. 82).

¹⁸³ “Ironists have often been accused of elitism. For Kierkegaard, irony ‘looks down, as it were, on plain and ordinary discourse immediately understood by everyone; it travels in an exclusive incognito ... [It] occurs chiefly in the higher circles [...] But it seems clear that [...] irony builds a larger community of readers than any possible literal statement of his beliefs could have done’”. La traducción es mía. Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 29.

¹⁸⁴ Cf. Francisco Javier Romero Luna, “La risa desmitificadora en los cuentos de Jorge Ibarguengoitia (una mirada bajtiana)”, *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 7, 2007, pp. 15-24.

Una vez vistos el desencanto y sus recursos, está el segundo elemento del binomio, la esperanza. Claudio Magris sostiene que frente al desencanto, considerado “una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza; modera su *pathos* profético y generosamente optimista”,¹⁸⁵ la esperanza implica conocer completamente las cosas (lo que son y lo que deberían ser). En los ensayos de Fadanelli el conocimiento de las cosas y la manera en la que se enfrenta al desencanto es predicando con la moral cínica: “Como el pesimista no puede abolir sus sentidos –si no es a través del suicidio– entonces se transforma en un cínico y opta por desbordarlos: el exceso y la negación son los extremos elegidos por éste para aproximarse al vacío” (“Elogio de los sentidos”, *Plegarias de un inquilino*, p. 83). Para ello ha adoptado las ideologías que Louis Stevenson y Thomas Nagel plasmaron en sus ensayos. El primero tuvo una postura cuasi estoica y concluyó que frente a la brevedad de la vida y la insignificancia humana resulta más conveniente existir lo más apaciblemente que se pueda (“La humanidad de la técnica”, *Elogio de la vagancia*, p. 60), mientras que Nagel “es pesimista, y no obstante sus ensayos buscan una razón práctica para dejar claros valores que afirmen la existencia de la prudencia y el humanismo” (“q”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 143). A pesar de que no comenta alguna obra específica de estos autores, resulta relevante que sea precisamente en sus ensayos y no en sus novelas donde externaron dichas ideas.

Aunque en las lecturas de Pessoa, Cioran, Artl, Piglia y Dostoievski no encuentra contraargumentos esperanzadores, sus comentarios sobre las novelas de Imre Kertész y Saul Bellow contienen ambas posturas. En el siguiente fragmento muestro la continuación del comentario sobre Kertész pero, a diferencia de las citas previas, esta vez lo liga con la búsqueda de una vida apacible, una más de sus preocupaciones recurrentes:

¹⁸⁵ Claudio Magris, *op.cit.*, p. 8.

Convertir la tierra en un lugar habitable tendría que ser el más importante fin de cualquier político. Imre Kertész describe esta necesidad de un modo sencillo: “¿Patria, hogar, país? Es posible que los seres humanos se den cuenta algún día de que todos estos valores son abstractos y que para vivir sólo necesitamos, en realidad, un lugar habitable” (“Linchar a los políticos”, *Plegarias de un inquilino*, p. 108).

Lo mismo ocurre con sus consideraciones sobre *Carpe diem*, la novela de Saul Bellow. Cuando a Tommy Wilhem, el protagonista fracasado que vive a la sombra de su padre, le ofrecen el siguiente consejo: “¿No se da cuenta usted, Wilhem, que no se puede ir en línea recta a la victoria?” (“La libertad de los vicios”, *Elogio de la vagancia*, p. 83), Fadanelli interpreta que no es posible obviar que nos dirigimos directo a la tumba, pero es posible dar rodeos en el camino “porque en ello consiste buena parte del vivir humano que es honrado con su propio destino” (*Ídem*). Aunque este personaje encarna el fracaso humano, hacia el final de la novela goza de un final liberador: entra a una funeraria y tiene un llanto incontenible frente al cadáver de un desconocido.

La impresión general que tiene de la novela es que después de la lectura no quedó impasible ni volvió a ser el mismo (“y”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 204), lo que muestra el ejemplo más claro de la esperanza contra el desencanto: a pesar de que posiblemente todos los aspectos de la desgraciada vida del personaje están latentes en la vida de los lectores y les incumben puesto que leer la descripción de un humor, una desgracia o un sentimiento nos obliga a “usar la propias lágrimas, la intuición personal, la malicia o la bondad para así enfrentarnos a los sucesos o hechos de la historia” (*Ibid.*, p. 205), la novela se ve como un medio que de algún modo cambia la vida del lector.

Postular que la literatura concientiza y vacuna contra el desencanto es el rasgo esperanzador que aparece con más fuerza en el binomio y con el que concluyo este capítulo. Fadanelli externa esta opinión constantemente, un ejemplo es:

¿Cómo hacemos para sentir los conflictos morales ajenos de una manera tan intensa como experimentamos los que nos suceden en carne propia? En la literatura, por supuesto: en ella no encontraremos los recovecos técnicos de los especialistas pero, si tenemos suerte y el escritor es bueno, entonces tendremos una réplica de la vida en nuestra propia mesa” (“El mismo jardín de siempre”, *Elogio de la vagancia*, pp. 97, 98).

Casos como el anterior los refuerza relatando sus experiencias lectoras, como en este comentario sobre su lectura de la novela *El último encuentro* de Sándor Márai, “después de leer la novela de Sándor Márai he aprendido tanto sobre la amistad y las pasiones como no podría haberlo hecho siguiendo a los lógicos morales, y esto por una sencilla razón: la novela es el mundo donde los extraños se parecen más” (“El mismo jardín de siempre”, *Elogio de la vagancia*, pp. 97, 98).

Del mismo modo regresa al personaje de la novela *Una soledad demasiado ruidosa*, el borracho que bebía no para embriagarse sino para comprender mejor, y añade que este hombre además de beber encuentra placer en los libros porque “sabe que ésa es una manera de sobrevivir a la guerra, a la pobreza y a la necesidad que tienen la mayoría de los hombres de hacerse daño y demostrarse cuán poderosos son” (“El olvido”, *El idealista y el perro*, p. 45).

Aunado a lo anterior, es en la literatura donde encuentra una forma de trascendencia válida. Apunta esto cuando sobre las novelas de los rusos Gogol, Dostoievski y Tolstoi quiere creer que “continuaron afectando el espíritu de sus lectores más allá de su época porque a pesar de ser consecuencia de un temperamento racial único pertenecieron también a una literatura que guardaba interés para todos los hombres (su traducción a tantos idiomas en el mundo podría hacer menos abusivo el calificativo de *universales*)” (“XI. Literatura de consumo”, *En busca de un lugar habitable*, p. 115). Las obras que comenta para apuntalar esa idea son *La gramática del tiempo* (2009) de Leonardo da Jandra y un diálogo entre *El*

hombre sin contenido (1970) de Giorgio Agamben y *El origen de la obra de arte* (1935) de Heidegger. En la primera se señala que frente al despiadado consumismo actual y las multitudes ruidosas sin atributos, “los libros podrían proporcionarnos un centro desde el que ordenar algunas de esas voces con el propósito de comenzar una conversación, solucionar asuntos urgentes de supervivencia y finalmente descansar en paz, es decir morir de humanos” (“m”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 102).

Mientras que en el diálogo entre el libro de Agamben y *El origen de la obra de arte*, el primero considera que el arte moderno ha vuelto del desgarramiento de las certezas civiles y ontológicas su principal motivo y sostiene que “mientras el nihilismo gobierne secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo” (“d”, *Insolencia. Literatura y mundo*, p. 37) a lo que Fadanelli responde que la conciencia del ser desgarrado no puede superarse porque “un arte bello no se corresponde con el ritmo de sociedades desbocadas, injustas y lanzadas a la conquista de todo lo que existe. Un arte bello que se comprendiera como contemplación o relajamiento del alma, como desinterés en la búsqueda de verdades o experiencias místicas, carece de sentido en una sociedad de hombres que sufren y se preguntan” y añade la postura de Heidegger, que relacionó el arte con la verdad, porque consideró que a través de aquella el ser se reconoce a sí mismo en el mundo, “el filósofo alemán muestra que la obra de arte es arte por su relación con la verdad del ser, que es diferencia y a un mismo tiempo afirmación en el mundo” (*Ibid.*, p. 38).

Lejos de ver esta postura como un enaltecimiento a la ciudad letrada de Ángel Rama o una invitación a encerrarse en una torre de marfil, pensar la literatura como un arma contra el desencanto moderno es una continuación de lo que considera el deber crítico, sin que esto signifique mantener la idea de que la literatura carga con la responsabilidad crítica

de la sociedad. Aunque Fadanelli considera la lectura un acto esencialmente individual, apuesta por que ésta influya en ese único individuo, que con suerte formará parte del regimiento de lectores críticos que reaccionen a las injusticias de la estructura neoliberal y lidien con las problemáticas de la época presente.

Conclusiones

Una vez vistos los binomios y cómo funcionan es pertinente recordar que Guillermo Fadanelli también escribe cuento y novela. Si bien esta tesis solamente considera los ensayos, en el resto de su narrativa aparecen los pares mencionados, todos ellos con el recurso de la vagancia de por medio.

En otro trabajo convendría analizar de qué manera Fadanelli pone práctica su poética y consideraciones críticas en el resto de sus libros. Por ejemplo, en *El hombre nacido en Danzig* (2014) el eje rector es un diálogo imaginario entre Schopenhauer y el narrador de la novela, un basquetbolista fracasado en busca de una mujer que no existe, donde se explota magistralmente el cruce entre literatura y filosofía. En *El billar de los suizos* (2017), Fadanelli explora los terrenos de la crónica: reúne exploraciones al interior de un caudal de recuerdos, reales o imaginarios, y utiliza la herramienta de la vagancia como expresión formal de una pasión literaria más amplia.

Organizar los ensayos críticos en pares fue una de las muchas tipologías posibles. Esta organización me permitió ver que, pese a la tradicional idea del desorden en el ensayo aunada a la fuerte presencia del concepto de vagancia que Fadanelli repite constantemente, los textos no escapan de la sistematización. También observé que tales binomios aparecen en el resto de su narrativa, lo que reforzó la hipótesis inicial de que en el ensayo crítico, el ensayista establece la poética que sigue en la producción de su otra obra. No obstante, existirán otras lecturas y otros acercamientos a los textos.

En lo que respecta al papel del ensayista en la literatura mexicana, a lo largo del trabajo se vio que su discurso perdió peso político con el paso del tiempo. El cambio de paradigma lo alejó de la esfera gubernamental y el discurso se volcó hacia el interior del

campo literario. De esta forma, los escritores escriben y discuten sobre literatura cada vez con más frecuencia, aún siendo ajenos a una formación académica sobre estudios literarios.

Se vio que los autores que Fadanelli menciona en sus textos no aparecen gratuitamente. A través de su crítica forma un canon cosmopolita con quienes encuentra afinidad al escribir; se incluye a sí mismo en una república de las letras atemporal y global. También se vio que con la parca crítica que dedica a escritores nacionales y con su ausencia en polémicas literarias nacionales se aleja de la corriente hegemónica nacional, a pesar de que en la práctica pertenece a una larga tradición nacional de ensayistas críticos.

Finalmente, Fadanelli publica con la etiqueta de escritor marginal. Y a pesar de que esto es solamente una postura autoral y en realidad produce desde el centro del campo literario, existe una ausencia de estudios críticos sobre él y otros exponentes de la llamada literatura basura. Una posible explicación al respecto la menciona tangencialmente Ignacio Sánchez Prado: a partir de los años noventa, la literatura latinoamericana contemporánea fue considerada por la crítica solamente en la medida en que respondía a los intereses de los estudios culturales. Esto propició un auge de la literatura de minorías con temas como la violencia, la crónica urbana y los imaginarios de las clases populares en la ciudad, pero esta producción literaria fue un punto ciego en los nuevos paradigma críticos.¹⁸⁶ Por ello, con esta tesis busqué poner en la mira de los estudios literarios a este autor tan prolífico y a la vez tan desatendido.

¹⁸⁶ Ignacio Sánchez Prado, “Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal”, *Libro mercado. Narrativa iberoamericana contemporánea*, ed. José Ramón Ruisánchez, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015, p. 21.

Fuentes de consulta

Bibliografía directa

FADANELLI, Guillermo, *Plegarias de un inquilino*, México: Cal y Arena, 2006.

_____, *En busca de un lugar habitable*, 2ª ed., México: Almadía, 2006.

_____, *Elogio de la vagancia*, México: Lumen, 2008.

_____, *Insolencia. Literatura y mundo*, México: Almadía, 2012.

_____, *El idealista y el perro*, México: Almadía, 2013.

Bibliografía de referencia

A *Dictionary of Media and Communication*, consultado en <http://www.oxfordreference.com.cyber.usask.ca/view/10.1093/oi/authority.20110803095822608>

ABENSHUSHAN, Vivian, *Escritos para desocupados*, Oaxaca: Surplus ediciones, 2013.

AGUILAR SOSA, Yanet, “La crítica literaria es un oficio solitario”, entrevista a Christopher Domínguez Michael en “Cultura”, *El Universal*, 04 de julio de 2015, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/07/4/la-critica-literaria-es-un-oficio-solitario> el 20 de julio de 2015.

ALATORRE, Antonio, *Ensayos sobre crítica literaria*, México: CONACULTA, 2001.

ALBERCA, Manuel, “Las novelas del yo” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, comp. Ana Casas, Madrid: Arco/Libros, 2012.

_____, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, vol. 50, 2012, pp. 3-24.

ANDERSON IMBERT, Enrique *et. al.*, “La crítica literaria, hoy”, *Texto crítico*, enero-abril 1977, pp. 6- 36.

- AULLÓN DE HARO, Pedro *et.al.*, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª ed., México: Porrúa, 1995.
- Blog actual de Guillermo Fadanelli*, consultado en <http://guillermofadanelli.blogspot.mx>
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, [s.l.]:Montessor, 1980.
- BUGARINI, Luis, *et. al.*, *Crítica y rencor*, México: Cuadrivio, 2015.
- CABRERA LÓPEZ, Patricia, “Trascendencia del suplemento ‘La Cultura en México’”, *Impossibilia*, no. 6, octubre 2013, pp. 45-59.
- CASANOVA, Pascale, “Literature as a world”, *New left review*, 31, enero- febrero 2005, pp. 71-90.
- CASTORIADIS, Cornelius, “La época del conformismo generalizado”, conferencia dictada en inglés (traducida por Celso Sánchez Capdequí), durante el simposio *A Metaphor for our Times*, en la Universidad de Boston, el 19 de septiembre de 1989.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. G. García, Barcelona: Crítica, 2004.
- DE LOS REYES, David, “Del cinismo antiguo: sexualidad, sufrimiento y provocación”, *Apuntes filosóficos*, vol. 20, núm. 38, 2011, pp. 149-180.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “El arte de citar”, *Letras Libres*, junio 2008, pp. 81,82.
- _____, “Elementos de deontología”, *Letras Libres*, enero 2014, consultado en <http://www.letraslibres.com/revista/dossier/elementos-de-deontologia?page=0,1>

ECHEVARRÍA, Ignacio, “Como balas” en *Babelia*, suplemento de *El País*, 27 de marzo de 2004 consultado en http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080348620_850215.html

ELIOT, T.S., *Función de la poesía y función de la crítica*, ed., trad. y pról. Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Seix Barral, 1968.

Enciclopedia de la literatura en México, consultado en <http://www.elem.mx>

ENRIGUE, Álvaro, “Atizar con gracia”, *Letras Libres*, abril 2001, pp. 80, 81.

FADANELLI, Guillermo J., “Breve geografía de la literatura norteamericana”, *La PUSmoderna*, 5, invierno 1994-1995, pp. 31-35.

_____, “Cultura subterránea” en *Cultura Contracultura. Diez años de contracultura en México*, comp. Carlos Martínez Rentería, México: Plaza Janés, 2000, pp. 19-22.

_____, “La pregunta” en *El Universal*, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/guillermo-fadanelli/cultura/2015/07/20/la-pregunta>

_____, “Ensayo y desaire” en *El Universal*, consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/guillermo-fadanelli/cultura/2015/08/3/ensayo-y-desaire>

FADANELLI, Guillermo J. y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”/I, *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 07 de octubre, 1989, 627, pp. 6 y 7.

_____, “La literatura a la que estamos condenados”/II, *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 14 de octubre, 1989, 628, pp. 5,6 y 7.

FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, trad. Isidro Herrera Baquero, Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

- FRÍAS, Roberto, “Fadanelli, el criminal”, *Letras Libres*, mayo 2008, pp. 67,68.
- GARRIDO, Felipe, “Lectura, escritura y desarrollo”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, no. 134, abril 2015, pp. 68-76.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- _____, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, “Fadanelli el incómodo”, *Reforma*, 29 de enero de 2005, consultado en <http://www.reforma.com/edicionimpresa/notas/050129/cultura/581133.htm>
- GONZÁLEZ TORRES, Armando, “El ensayo mexicano entre 1950 y 2000, crónica de una mayoría de edad” en *La literatura en los siglos xix y xx*, coord. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México: CONACULTA, 2013.
- GUTIÉRREZ NEGRÓN, Sergio, “El peligro del ludita: vagancia, humanismo y técnica en la ensayística de Guillermo Fadanelli”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 48, 2014, pp. 449-470.
- INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Barcelona: Cátedra, 1988.
- JOSÉ AGUSTÍN, *La contracultura en México. La historia, el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Ciudad de México: Grijalbo, 1996.
- KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, trad. Desiderio Navarro, La

- Habana: UNEAC-Casa de Las Américas-Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.
- LEMUS, Rafael, “La otra cara de la apatía”, *Letras Libres*, abril 2004, consultado en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-otra-cara-de-la-apatia>
- LUISELLI, Valeria, “La ciudad según Fadanelli”, *Letras Libres*, mayo 2011, pp. 88, 89.
- MAGRIS, Claudio, “Utopía y desencanto”, *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- MEIZOZ, Jérôme, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, comp. Juan Zapata, Universidad de Antioquía, 2014.
- MIRANDA GASCA, Catalina, *El suplemento cultural Sábado de unomásuno*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, FFyL, UNAM, 2001.
- MONTAIGNE, Michael de, “Los libros”, II, 10 en *Los ensayos (según la ed. de 1595 de Marie de Gournay)*, pról. Antoine Compagnon, ed. y trad. J. Bayod Brau, Barcelona: Acantilado, 2007.
- NETTEL, Guadalupe, “Dominio”, *Letras Libres*, enero 2007, pp. 64, 65.
- OUABBOU, Nacer, “De *Madame Bovary* a *La orgía perpetua*”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 127-145.
- PACHECO, José Emilio, “Inventario. La ciudad junto al río eterno” en *Proceso*, no. 1843, 25 de febrero de 2012, pp. 58, 59.
- PAREDES PACHO, José Luis, *La posmodernidad purulenta: revisión de la revista La Pusmoderna como espacio de confluencia y disgregación, 1989-1997*, tesis para

- obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, FFyL - Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, 2013.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª ed., México: FCE, 1972.
- _____, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., México: Seix Barral, 1990.
- PEREIRA, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura mexicana*, vol. 6, no. 1, 1995, pp. 187- 212.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIÑÓN, Alida, “El periodista especializado tiene los días contados. Entrevista a Juan Villoro”, *Confabulario* suplemento cultural de *El Universal*, núm. 120, 20 de septiembre de 2015, pp. 4,5.
- PITOL, Sergio, *El mago de Viena*, 2ª ed., México: FCE, 2006.
- RAMOS MARTÍN, Manuel, “Guillermo Fadanelli retrata la ciudad como destino trágico”, “Cultura”, *El País*, 31 de marzo de 2004, consultado en http://elpais.com/diario/2004/03/31/cultura/1080684003_850215.html
- REYES, Alfonso, “Las nuevas artes” en *Obras completas*, t. IX, México: FCE, 1959.
- _____, “Aristarco o anatomía de la crítica” en *Obras completas*, t. XIV, México: FCE, 1962.
- _____, “El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria” en *Obras completas*, t. XV, México: FCE, 1963.
- ROMERO LUNA, Francisco Javier, “La risa desmitificadora en los cuentos de Jorge Ibarguengoitia (una mirada bajtiana)”, *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 7, 2007, pp. 15-24.

RUISÁNCHEZ, José Ramón, “Literaturas del bien: contraescrituras del mal: el caso Fadanelli”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 12, núm. 29, abril-junio 2006, pp. 75-81.

SALAZAR ESCALANTE, Jezreel, “El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión” en *Armas y letras. Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, núm. 54, enero-marzo 2006, pp. 43-47.

_____, *JEP, periodista cultural: un paisaje ignoto*, texto leído en el “Homenaje a José Emilio Pacheco” el 29 de septiembre de 2014 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, consultado en <http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2014/10/jep-periodista-cultural-un-paisaje.html>

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, “La incesante paradoja del ensayo joven”, *Letras Libres*, agosto 2010, pp. 82,83.

_____, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, México: UNAM, 2012.

_____, “El ensayo mexicano en la primera mitad del siglo xx” en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coord. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México: CONACULTA, 2013.

_____, “Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal”, *Libro mercado. Narrativa iberoamericana contemporánea*, ed. José Ramón, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015.

- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, “La experiencia crítica” en *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI*, comp. Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix, México: CONACULTA-FONCA, 2006.
- SERNA, Enrique, *Las caricaturas me hacen llorar*, México: Terracota, 2012.
- _____, semblanza de Enrique Serna escrita por él mismo, consultada en <http://enriqueserna.com.mx/biografia/semblanza.html>
- SKIRIUS, John, “Este centauro de los géneros” en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 5ª ed., México: FCE, 2004.
- TARIFEÑO, Leonardo, “El orgasmógrafo, de Enrique Serna”, *Letras Libres*, enero, 2002, pp. 75, 76.
- TOLA DE HABICH, Fernando, “Prólogo” en *La crítica de la literatura mexicana (1836-1895)*, México: Ediciones Coyoacán, 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua*, 3ª ed., Barcelona: Bruguera, 1985.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Introducción” en *Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización*, Valencia: Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), 2008.
- VELASCO QUIJANO, Mónica, “El escritor como crítico: notas para una poética del comentario” en *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, Nueva época, 1, 2011, consultado en <http://www.journals.unam.mx/index.php/poligrafias>.
- VILA, María del Pilar, “La alquimista de un género. Sergio Pitol y el ensayo literario”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, núm. 240, julio-septiembre 2012, pp. 605-621.
- VILLANUEVA, Darío, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid: Siruela, 2007.

- VILLARREAL, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, México: Ediciones sin nombre, 2009.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Prólogo” de *Textos y pretextos en Obras. Poesía/Teatro/Prosas varias/Crítica*, 2ª ed., pról. de Alí Chumacero, México: FCE, 1966.
- VILLORO, Juan, “El género Monsivais” en *Letras libres*, julio 2010, consultado en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-genero-monsivais>
- _____, “Notas sobre la crónica”, *Safari accidental*, México: Joaquín Mortiz, 2005.
- _____, “Sobre *Respiración artificial*” en *La máquina desnuda*, consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial--0/html/>
- _____, *¿Hay vida en la tierra?*, México: Almadía, 2012.
- VITIER, Medardo, “El ensayo como género” en *Del ensayo americano*, México: FCE, 1945.
- WEINBERG, Liliana, *Umbrales del ensayo*, México: UNAM, 2004.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. José Ma. Gimeno, 4ª ed., Madrid: Gredos, 1966.