

Retratos del funambulista. Modos del ensayo en Juan Villoro



Carlos Walker

CONICET

Resumen

A partir de los célebres aportes de Lukács y de Adorno, se interroga la singularidad de la ensayística del escritor mexicano Juan Villoro, quien al tiempo que desarrolla una lectura de la tradición literaria latinoamericana, realiza una permanente puesta en tensión de las formas en las que se presenta su escritura.

Luego se presenta una entrevista realizada a Villoro sobre estos mismos tópicos.

Abstract

Based on the valuable contributions of Lukacs and Adorno, the singularity of the essays written by Mexican Juan Villoro is interrogated. Villoro develops a specific rendition of Latin American tradition while at the same time criticizing the forms in which his writings are presented.

An interview given by Villoro is also presented on these issues.

Palabras claves

*Juan Villoro
Ensayo
Identidad*

Key words

*Juan Villoro
Essay
Identity*

Envío 1

Detrás del caballete, a una pequeña distancia del pintor que se aproxima, con una parsimonia muy adecuada a su pincel, a la conclusión del cuadro que servirá de emblema, está el señor que observa con atención los contornos de las uvas. Su mirada va y viene de la parra al lienzo, un curioso estrabismo pareciera luchar por refutar su percepción: el parecido es increíble. El pintor, molesto por su presencia y por el énfasis que adivina en el rastillaje de uno de sus pies, decide tomar un merecido descanso.

Envío 2

En su célebre reflexión dedicada a las particularidades de la expresión ensayística, Geörgy Lukács establece una tenaz distinción entre poesía y ensayo: la poesía queda destinada a extraer sus materiales de algún extraño vacío que toma su punto de referencia más importante en lo que el autor denomina *la vida*; mientras que el ensayo se dedica a ordenar de distintas maneras los asuntos que ya han sido objetos del arte. Esta distinción lo lleva a proponer la *paradoja del ensayo* en estrecha consonancia con la del retrato (en ambas se impondría espontáneamente la pregunta por el parecido). La paradoja estriba en que la presencia del modelo carece de importancia, más bien se intenta poner de relieve cierta *sugestión de vida* que se ocultaría tras la percepción del parecido. El buen ensayo generaría así una percepción de identidad análoga a la producida por un buen retrato, y el ensayista lukacsiano habría de esforzarse para *transparentar* sus objetos en el ejercicio de su escritura (Lukács: 1985, 28-29).

El permanente periplo que el ensayista realiza sobre objetos que previamente han sido focos de atención del arte, también ha sido destacado por Theodor Adorno.¹ Sin embargo, nos interesa a continuación poner de relieve una divergencia específica entre ambos planteos: el método del ensayo signado por lo que Adorno denomina la *no identidad* aparece en una estricta contraposición con la intención del húngaro de hacer del ensayista un grácil retratista.

La consideración de la forma que Adorno destaca en el ensayo es una manera de ir en contra del ideal científico, pues así se pone en tensión la metodología de un pensamiento que se anhela integro, puro y verdadero:

[El ensayo] tiene en cuenta la consciencia de la no identidad, aun sin expresarla siquiera; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario (Adorno: 2003, 19).

Los desarrollos de Lukács también establecen este contrapunto con el ideal hegemónico de la ciencia; sin embargo, éste apunta sus conclusiones hacia una prioridad del punto de vista carente de límites: se vuelve inadmisibile la posibilidad que dos ensayos se contradigan entre sí, pues cada cual creará un mundo diferente en su camino hacia la sugestión del parecido (Lukács: 1985, 29-30). La mirada del retratista parece contentarse con conseguir la añorada sugestión, orienta sus esfuerzos creativos a desplegar, con el debido cuidado de la forma, una configuración propia en tanto género artístico.

La *no identidad* destacada por Adorno como uno de los pilares de la forma ensayo no puede ser concebida bajo el rostro de lo parecido a la vida, ni como una creación devenida arte. Se trata más bien de una mirada que reúne elementos contrapuestos entre sí, y en este gesto convierte tanto a la obra de la que se ocupa como a su propio discurrir en un *campo de fuerza*, exento de la exigencia lukacsiana de no contradicción. Esta característica instala al ensayo en otra vertiente de la desarrollada por Lukács: ante una mirada que busca transparentar sus objetos a la manera de un retrato, Adorno propone una mirada dirigida sobre un objeto de reflexión negativo: “el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos” (Adorno: 2003, 33).

Lo antes dicho hace las veces de punto de partida del presente trabajo, cuyo objetivo es leer un *corpus* ensayístico a partir de las relaciones que sea posible establecer en la articulación de sus formas y de sus dichos. Para ello la afinidad lukacsiana entre ensayo y retrato se vuelve decisiva, pues anuncia una de las vías en las que es posible concebir el quehacer del ensayista. El parecido entrevistado a espaldas del pintor

1. “En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros” (Adorno: 2003, 12).

encumbra la identidad como una modalidad sobre la que es posible orientar la mirada. A contrapelo de esta exigencia, Adorno propone un cambio de perspectiva: una mirada oblicua en busca de lo invisible.

Entonces, a partir de los dos libros que el escritor mexicano Juan Villoro inscribe bajo la rúbrica del ensayo —*Efectos personales* y *De eso se trata*—, indagaremos las insistencias halladas en sus textos, sean las concernientes a la forma en que se presentan, como los modos de lectura que en ellos se proponen. Esto será realizado con el fin de llevar a cabo una reflexión sobre la forma del ensayo y las versiones que de allí se desprendan de lo literario. En un primer momento, se analizarán los prólogos incluidos en ambos libros, para luego dirigirse a algunos ensayos donde se despliega la singularidad de la escritura ensayística de Villoro.

Los comienzos

Los prólogos que encontramos en *Efectos personales* y *De eso se trata* presentan elementos comunes. En ambos se impone un tono autorreflexivo. El autor transita entre la presentación de una serie de textos y algunas breves reflexiones sobre el título que los reúne en forma de libro, y así desliza las maneras en las que concibe al ensayo.

De la lectura de ambos prólogos nos interesa destacar los elementos en los que se dilucida la particularidad de la “posición del ensayista”.² En el prólogo de *Efectos personales* Villoro rescata una acepción poco frecuente de la palabra *efectos*, extraída del esfuerzo del lenguaje oficial por lucir irrefutable:

La enfermera o el oficial de guardia encaran al sujeto en apuros, y no le piden sus cosas o sus pertenencias, sino sus “efectos personales”. (...) No estamos, como podría pensar la sana literalidad, ante las consecuencias de la acción individual, sino ante objetos que adquieren valor especial por ser los que el sospechoso o el enfermo lleva consigo, los talismanes que lo unen al mundo donde hay cines y teléfonos y puertas que abrir (Villoro: 2001, 7).

En contra de la sana literalidad de las palabras (incluso Villoro se toma la molestia de aclarar que la acepción por él utilizada es la que aparece en último lugar —octava— en el Diccionario de la Real Academia Española) estos ensayos se inscriben como buscadores de cosas nimias, llevadas accidentalmente al momento de su escritura. La perspectiva con la que se observen dichas nimiedades será determinante al abordar lo sugerido en el punto anterior.

Desde el comienzo ambos libros se proponen explícitamente como *ensayos literarios* (*De eso se trata* lleva esta definición en el subtítulo y *Efectos personales* lo afirma en el prólogo). En términos generales, son textos contruidos sobre voces ajenas en los que lo literario adquiere una predominancia doble: los asuntos abordados siempre surgen de obras rubricadas bajo el epíteto común de “literatura”, y estos se plantean en ambos prólogos como ejercicios que reúnen “*ensayos de un autor de ficción*” (Villoro: 2007, 9). La ambigüedad silente de esta duplicidad adquiere consistencia en un *corpus* ensayístico que no elude el tono ficcional cuando su autor se dispone a *razonar sus escalofríos*.³

Sin embargo, gran parte de las propuestas sobre lo ensayístico que encontramos en ambos prólogos, se aproximan más a maneras tradicionales en las que se ha concebido al ensayo, que a formas en las que deslumbre su estirpe de autor de ficción. Así, se destaca el tono tentativo y ajeno a las imposiciones del ensayo, al tiempo que se lo propone como un género menos solitario que la escritura de ficción

2. “La posición del ensayista, fundada en su decisión de escribir (que es siempre una posición ética), excede las demandas que interpelan a la crítica y a las que ella no puede dejar de responder. El ensayista no escribe, en principio, para entrar en el juego de las interpretaciones contrapuestas que buscan cimentar el prestigio (o el descrédito) de una obra, sino por una razón más “intima”(…): para explicarse, es decir, para conjeturar e incluso inventar, los motivos de la misteriosa atracción que una obra ejerce sobre él” (Giordano: 2005, 54).

3. La expresión en cursiva es de Villoro. Al respecto, resulta de interés la precisión hecha por David Lagmanovich a propósito de los ensayos sobre temas estéticos: “la prosa en que se escriben estos ensayos, a caballo entre la poesía y la narración, entre la conversación y la meditación erudita, es un fenómeno nuevo que aguarda aún su definición por los especialistas. Simultáneamente, la rigidez de los géneros literarios se va borrando” (1984, 24).

4. Llamamos *tradicionales* a estos modos de concebir lo ensayístico sin ningún afán peyorativo, sino más bien porque encontramos versiones análogas en la crítica especializada que no permiten aún localizar la especificidad de estos ensayos escritos por un autor de ficción. Tómese a modo de ejemplo las siguientes referencias: “La structure générale du discours est hasardeuse, zigzagante; le pasaje d’une proposition à l’autre se fait non par l’essentiel mais par l’accessoire: l’image intuitive y a plus de force que le syllogisme.” (Angenot: 1995, 57). “El lugar del ensayista se define, en muchas ocasiones, por su contraposición respecto del especialista o tratadista (...). Esta es la convención que rige para el género: la de un sujeto que simula trabajar sesgadamente respecto del conocimiento canonizado” (Colombi: 2008, 26).

–“dialogal” diría David Lagmanovich–, y se pone de relieve que los ensayos, tal como los “efectos personales”, conforman un retrato íntimo y accidental de sus autores.⁴

Dentro de los modos en los que Villoro prologa estos libros, conviven al menos dos posiciones opuestas, tal y como fue referido a propósito de las concepciones de Adorno y Lukács. En primer lugar, hay una proposición donde el ensayista es aquel que tiene la virtud de señalar un punto específico en un determinado plano. Se dibuja así una de las figuras que puede circunscribir la manera en la que Villoro despliega sus ensayos:

El ensayista acompaña y señala con el índice: “mira”. No hay fotografía capaz de captar la extraña consonancia entre la mano que indica un detalle y la mirada brillante de quien no lo había advertido. Un invisible resplandor une al que muestra y al que entiende. El ensayo depende de ese gesto. (...) El ensayista (...) resulta más significativo por lo que permite ver que por sus certezas (Villoro: 2007, 10).

Se trata aquí de un “dar a ver” que bien podría inscribirse en la añoranza lukacsiana del buen retratista, pues el gesto de poner de relieve un detalle implica necesariamente el reconocimiento y el aislamiento de este en el plano en el que se encuentra. Con ello se construye una imagen en la cual la identidad de lo señalado parece erigirse como su condición de posibilidad. ¿Ves aquello que te muestro?, parece preguntar el ensayista a su lector. Allí el éxito de su fórmula está dado por una respuesta afirmativa que confirme el entendimiento entre el que muestra y el que observa lo allí mostrado. En este punto Villoro, tal como lo sugiriera Lukács, parece esforzarse por *transparentar* su objeto en el discurrir de sus ensayos.

En segundo lugar, dentro de estos pequeños textos de apertura, encontramos otra declaración, que, en cambio, destaca el carácter peculiar de una escritura que parece seguir los dictados móviles de la *no identidad* adorniana:

Ensayar es una forma de ejercer la traducción, un intento por volver próximo lo ajeno, buscar que autores de épocas y territorios distantes dispongan de una lengua y moneda común. Sería excesivo decir que en este libro los convidados llegan a casa. Están en tránsito, en una pensión provisional, pero a suficiente cercanía para advertirles detalles (11-12).

Sin el afán de fijar un territorio, la traducción se ejerce en una pensión de paso. El espinoso asunto de la traducción no es ajeno a los recorridos de Villoro, pues él mismo ha traducido diversos textos del inglés y del alemán, y ha dedicado uno de sus ensayos a este tema. Sin ánimo de entrar en el amplio debate teórico que existe sobre el tema, apuntaremos algunas sugerencias hechas por el autor de *El disparo de argón* para comprender más acotadamente su propuesta de entender al ensayo como *traducción*.

El ensayo “El traductor” se inicia con una reflexión sobre la relación entre literatura y lenguaje: se propone lo literario como un esfuerzo por dotar de otro significado a la lengua: “el lenguaje supera su sentido original y se convierte en un prodigio desplazado” (Villoro: 2001, 117). Esta concepción implica que la labor del traductor se propone como indesligable de lo que el autor llama un *incodificable exilio interior*, lo que requiere una consideración de la existencia de zonas intraducibles y un bregar en contra de la literalidad de la traducción, para conservar su valor estético. La imagen que propone Villoro es elocuente al respecto: “En las alcobas de la literatura, la noción de fidelidad se parece bastante a la de los grandes libertinos: la obtención de un placer verídico justifica la transgresión de las normas” (121).

El gesto de la transgresión, en su mirada vuelta atrás, hace visible los límites y las potencialidades de un ejercicio como el de traducir-ensayar. Una pequeña referencia de otro de sus ensayos esboza, desde otro ángulo, una primera aproximación a esta forma de concebir el ensayo bajo el tamiz de la traducción: “*Tierra de nadie* anuncia la adjetivación en la que Onetti será maestro: ‘Había una desconocida audacia en la combinación de los colores’. ‘Audacia’ equivale a descuido; la palabra llega con precisión delatora, insidiosa, perfecta.” (Villoro: 2007, 286).

El ensayo como traducción es una de las modalidades con que Villoro se enfrenta a la escritura, no a la manera del consumado retratista, sino más bien como quien certifica el constante devenir de la forma en un campo de fuerzas. Esta operación insiste en varios de los ensayos de Villoro: la puesta en tensión de una forma que no deja de señalar a su paso el despropósito de la *identidad* como estrategia de concebir el ejercicio ensayístico.

Pinches mexicanos

A continuación tomaremos elementos de cuatro ensayos que conforman una muestra fidedigna de los modos en los que la ensayística del escritor mexicano pone en tensión las formas con las cuales trabaja y, a la vez, nos permitirá avanzar hacia la concepción que Villoro propone acerca de la literatura.⁵

“Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso” junto con el ya comentado “El traductor” son los únicos ensayos de *Efectos personales* que no están dedicados a una obra literaria específica. El primero de ellos, circula entre el repudio a la exigencia europea de patriotismos literarios para con las producciones del Tercer mundo, la tan requerida identidad nacional y el riesgo de convertirse en un estandarte del exotismo reclamado desde las buhardillas del Barrio Latino de París. A los pormenores de este periplo nos dedicaremos a continuación.

El ensayo se inicia con una anécdota que se presenta como autobiográfica: el que escribe relata hechos ocurridos durante su paso por el Colegio Alemán de la Ciudad de México. Allí tuvo que pasar por una prueba del dominio de una lengua que habría decidido su vida, de la que resultó destinado al grupo A, el de los alumnos alemanes. Por ello, durante nueve años cursó una sola materia en español y entretanto se convirtió, para los maestros alemanes avocados en el país, en una suerte de oráculo de las tradiciones populares:

¿Tu abuela se frota mariguana en las piernas?, ¿es cierto que ustedes se ríen en los velorios?, ¿alguno de tus tíos saca la pistola en las fiestas y lanza tiros de alegría?, ¿por qué las sirvientas se van sin avisar, los policías piden limosnas y los plomeros aciertan en el día pero no en el mes en que fueron llamados a una casa inundada? (Villoro: 2001, 108).

Las preguntas de sus maestros alemanes allanaban el camino hacia una mirada europea ávida de color local. De esta forma, la galería que compone “lo latinoamericano” se presenta como una fundación europea de la alteridad: “En aras del respeto a la diversidad, ciertos discursos poscoloniales europeos incurren en un curioso fundamentalismo del folklor” (110).

El texto, construido a partir de un glosario de sucesos cargados de un inequívoco repudio a la desmesura del patriotismo de folleto, se dirige en contra de la utopía del atraso que el imaginario europeo deposita sobre las producciones artísticas de América Latina. Situado en la estela de “Lo mexicano y lo universal” (de Alfonso Reyes),

5. Nos referimos a “Lección de arena: *Pedro Páramo*” e “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”, en *Efectos personales*, y “El *Quijote*, una lectura fronteriza” e “Itinerarios extraterritoriales”, en *De eso se trata*.

o de “El escritor argentino y la tradición” (de Jorge Luis Borges), Villoro rescata las producciones de Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier como obras resultantes de apuestas literarias que representan momentos culminantes del idioma y notables reinenciones de la realidad. Sin embargo, advierte sobre el riesgo epigonal de hacer del realismo mágico una visión de conjunto erigida como la única lógica capaz de dar cuenta de la literatura latinoamericana.

La idea de construir una “Disneylandia del rezago latinoamericano” que cierra el texto, constituye una forma humorística de dirigirse contra la tan encumbrada identidad nacional, pues se sitúa dicha aspiración como heredera de la demanda de exotismo del imaginario europeo. No obstante, esta línea en la que parecerían sentarse las bases para una reinterpretación de la tradición social y cultural latinoamericana, encuentra su desarrollo más fecundo, menos en la sempiterna discusión sobre la identidad de los pueblos, que en una propuesta específica de concebir la literatura. Se trata, como lo anticipa el título de su ensayo sobre el Quijote, de poner en práctica una *lectura fronteriza*, que atienda menos al pasaporte de quien escribe que a las estrategias textuales desplegadas en determinada obra literaria.

Las lecturas que realiza Villoro de las obras de Rulfo y de Cervantes son ejemplificadoras al respecto. Comala no es más el reflejo fidedigno del mundo rural mexicano y Rulfo deja de ser un hábil codificador del habla coloquial. La mitificación del autor mexicano ha dejado de lado las arduas preocupaciones técnicas, al tiempo que “ha impedido, entre otras cosas, que Pedro Páramo sea entendida como un caso de literatura fantástica” (15). Esta misma preocupación dirigida sobre el Quijote, conduce a Villoro a proponer que es allí donde se funda la novela moderna como tierra de indocumentados: “Cervantes narra desde los linderos del texto; (...). El narrador que se discute a sí mismo depende de la noción de umbral, de límite transgredido para estructurar su narración” (Villoro: 2007, 53).

Juan Villoro insiste con una operación que nos permite leer sus ensayos como una permanente reflexión sobre la forma literaria: la fragilidad de las fronteras sólo permite el siempre riesgoso oficio de funambulista.

Tiempo y extraterritorialidad

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, ese libro que deslumbra por la puesta en forma de un *imaginario* de la escritura por entero diverso del que rodea a la persona biográfica del escritor, Barthes se refiere al demonio de la analogía como una maldición de la que hay que esforzarse por escapar, con el fin de eludir esa mirada que a cada forma vista le adjudica una semejanza (Barthes: 1997, 56-57). Para llevar a buen término esta fuga, propone dos excesos –o ironías– opuestos entre sí: la Copia y la Anamorfosis. La primera simula un respeto espectacularmente plano hacia el objeto mediante el perpetuo gesto de la copia; la segunda deforma el objeto en aras de provocar una mirada oblicua que tarda en advertir la deformación. Ambas son modos de resistencia a la similitud del significado y el significante, a la trampa que tiende el espejo al duplicar la imagen que se le pone enfrente –y, por ello, podrían coincidir con la metodología adorniana de la no identidad–.

Los ensayos de Villoro comparten el descrédito por el campo de lo analógico, y ponen en práctica los excesos sugeridos por Barthes para evitarlo. La convivencia de ambas operaciones la encontramos en “Itinerarios extraterritoriales”, un texto que reúne varias de las temáticas esbozadas previamente, al tiempo que avanza sobre una concepción de la literatura que no es ajena a la forma en la cual se presenta.

El ensayo en cuestión se inicia retomando una de las ideas ya planteadas en *Efectos personales*: construir un parque temático que tenga la virtud de resumir los tópicos latinoamericanos, con los cuales la pureza de la *copia* y su concomitante desmesura se exhiban como sus principales atractivos. A partir de esta imagen, el texto se dirige hacia el desmantelamiento y la *deformación* de diversas tradiciones que abordan el arte en busca de una denominación de origen. No le basta a Villoro seguir esa moda que pone en tela de juicio la noción de identidad nacional en favor de la hibridez cultural, porque eso sería pasar de una paradoja a otra: “Lo autóctono se debilita ante lo híbrido, lo cual hace suponer que los nuevos estudiosos privilegiarán las bestias mixtas” (Villoro, 151). De todos modos, ya sea del lado de lo típico o del lado de lo híbrido, la paradoja estibaría en que la construcción estética queda como un mero atributo de la alteridad, cuya desmesura por erigirse como sistema de referencia también deja de lado las particularidades de una obra.

Villoro intenta escapar al demonio de la analogía cuando, por ejemplo, considera como un reduccionismo discutible la inscripción de cualquier escritor bajo el cariz de lo *típico* o de lo *representativo* ante una geografía determinada, porque de ese modo se ignoraría “que las tradiciones no dependen del espacio sino del tiempo y en consecuencia reciben estímulos de diversos lugares” (151).

Su abordaje del fenómeno estético y del campo literario en particular, intenta hacer a un lado las numerosas interpretaciones que leen las obras de la imaginación latinoamericana como fieles reflejos de una realidad extravagante. La fuerza de la naturaleza y el exotismo de la realidad serían tan poderosos y sugerentes, que se convertirían en el aspecto más decisivo de una propuesta literaria. Y así todo acontece como si el escritor fuera el receptáculo de los dictados de una naturaleza desbordante. El terrorismo de la analogía queda así certificado.

Estos desarrollos implican un movimiento doble. En primer lugar, Villoro toma distancia de una concepción de la literatura donde el contexto cultural en el que se escribe o sobre el que se lo hace, amenace con constituirse en el único crisol desde el cual es posible acceder a una correcta lectura de una obra. En segundo lugar, propone un rescate de la temporalidad en la que se desarrollan las obras literarias.

La conjunción de una distancia y de una cercanía pareciera desplazarse por territorios apátridas, caminos sinuosos que desembocan en una forma de concebir lo literario:

En una franja ajena a estos extremos, prospera el arte más singular de América Latina, que establece vasos comunicantes con tradiciones vernáculas desde una perspectiva oblicua, exiliada de la realidad a la que pertenece.

Toda literatura, como observó Musil, depende de su condición extraterritorial: la extranjería es la condición normal del narrador. En su extensa saga migratoria, *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño recoge voces que buscan un inasequible centro de gravedad (153).

Entonces, las formas de relacionarse con la tradición, es decir, las operaciones de lectura que implican las construcciones estéticas, no se contentan con la vertiente de la repetición analógica, que, a la manera del buen retratista, amenaza con instalarse como el único modo en el cual la tradición puede ser comprendida. Más allá de la comprensión hermética a la que aspira la transmisión del conocimiento, la sugerencia de una lectura oblicua que considere al exilio como condición de posibilidad, es una de las vías en las que se inscribe una mirada dirigida sobre un objeto de reflexión negativa. De esta forma, *el exilio* concebido en íntima ligazón con un ejercicio de lectura que desemboca en la escritura, es uno de los nombres que recibe la elucidación de la forma dentro de la ensayística de Juan Villoro.

Asimismo, la condición extraterritorial de la cual depende la literatura se presenta como una determinada maniobra vinculada a un centro que se mantiene a resguardo. Se dispone de una cámara de vacío en el centro y se circula alrededor de ella. Este tránsito alrededor de un lugar ofrecido como centro inasequible, logra desplazar el foco de atención hacia los límites que afecta la interrogación de la forma. El centro opera por sustracción. La ilusión de unidad generada por la construcción literaria se evidencia desprovista de la calma prometida por el parecido del retrato o por la imagen devuelta por el espejo.

Los itinerarios extraterritoriales prefiguran una permanente puesta en tensión del ejercicio de la escritura, y se constituyen así en una nueva manera de nombrar la *no identidad* de la reflexión propuesta por el ensayo. Ocupado sobre aquello que hay de ciego en sus objetos, el ensayo funda de ese modo un centro para desplazarse con tranquilidad por la periferia. Dicho gesto instituye el carácter ex-céntrico de la elucidación de la forma en el discurrir de la ensayística de Juan Villoro.

Bibliografía

- » Adorno, T. (2003). “El ensayo como forma”, en: *Notas sobre literatura. Obra Completa*, v. 11. Barcelona: Akal, 11-34.
- » Angenot, M. (1995). “Remarques sur l’essai littéraire”, en: *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 46-58.
- » Barthes, R. (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- » Colombi, B. (2008). “Lugares del ensayista”, *Zama* n° 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 19-30.
- » Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Lagmanovich, D. (1984). “Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano”, en: Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.), *Simposio El ensayo Hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 13-28.
- » Lukács, G. (1985). “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en: *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 15-39.
- » Mignolo, W. (1984). “Discurso ensayístico y tipología textual”, en: Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.), *Simposio El ensayo Hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 45-61.
- » Starobinski, J. (1998). “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 575. Madrid: AECID, 31-40.
- » Villoro, J. (2001). *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama.
- » ——— (2007). *De eso se trata. Ensayos Literarios*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

