



“De los límites a los alcances del ensayo: cuatro pilares para su estudio”

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctora en Literatura Hispánica**

**Presenta
Yurleny Torres Grisales**



“De los límites a los alcances del ensayo: cuatro pilares para su estudio”

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctora en Literatura Hispánica**

**Presenta
Yurleny Torres Grisales**

**Director de tesis
Doctor Antonio Cajero Vázquez**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco al Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis, A. C. por permitirme ahondar en mi pasión: la literatura. Segundo, al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por sustentar mi formación doctoral y esta investigación en torno al ensayo.

Asimismo, debo agradecer a cada lector de las etapas previas de la presente tesis, pues a raíz de sus comentarios pude ampliar miras y acceder a cómo se entendía mi propuesta. Gracias por ello a las doctoras Mercedes Zavala y Danira López, a los doctores Sergio Ugalde, Juan Manuel Berdeja, Fernando Morales, Marco Chavarín, sin sus acotaciones estas páginas no serían lo que son hoy.

Claramente, esta tesis se le debe íntegramente al doctor Antonio Cajero, no sólo por haber sido la guía y el lector más laborioso, sino por haber dedicado su tiempo, más allá de las clases obligatorias, a enseñarnos a mejorar nuestra redacción y nuestro estilo. Además, no puedo dejar de agradecerle toda la comprensión que recibí como humana, más que como alumna y asesorada. Debido a su empatía y sus consejos es que esta investigación pudo llegar a su fin.

Agradezco compartir clases, cafés, comidas, reuniones y fiestas con mis inmejorables compañeras del COLSAN: Sofía, Josefina, Citlali, Karla y Mayra. Especialmente, agradezco a las últimas tres, Citlali, Karla y Mayra, mis compañeras del doctorado, pues de ellas no sólo aprendí académicamente, sino como persona. Gracias por brindarme siempre su apoyo, compañía, comprensión y su buen humor. Gracias, sobre todo, a Mayra que me ha escuchado y acompañado por más de siete años.

Agradezco a mis hermanos, Fredy y Mariluz, por abrir el camino que me ha traído hasta aquí; a mamá, por soportar pacientemente mi ausencia; a mi gata colombiana, Mona

Me, por recibirme con el mismo amor, aunque la visite cada año; y, como no podía ser de otra forma, gracias a mi pareja, Buruno, por su paciencia, su apoyo, su entrega, y por ser el aliciente que me motiva a ser cada día mejor.

Gracias a cada mexicano que me ha abierto los brazos y ha propiciado que sienta a México como mi segundo país: a los profes Cajero y Berdeja; a mis compañeros y compañeras, Mayra, Citlali, Karla y Alejandro García; a Joaquín, que me ha acompañado en momentos oscuros; y, por supuesto, a Bruno y su familia, quienes me han abierto los brazos y me han aceptado con las diferencias culturales y con mis rarezas propias. Gracias, finalmente, a México por brindarme la posibilidad de conocer a seres humanos tan increíbles con los que he compartido una de las mejores gastronomías que existen.

Mención especial al invalorable trabajo de preservación que realiza Internet Archive, pues gracias a su plataforma pude tener acceso a varios de los ensayos aquí citados.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
1. FORMA ENSAYÍSTICA.....	27
1. 1. La forma literaria	28
1. 2. La forma ensayística	33
1. 3. Tres ejemplos.....	48
1. 4. Conclusiones parciales	59
2. CONTENIDO ENSAYÍSTICO.....	63
2. 1. Los temas ensayísticos y la teoría.....	63
2. 2. Recorrido por la ensayística europea siglos xvi-xx.....	66
2. 3. Conclusiones parciales	127
3. EL YO ENSAYÍSTICO: EL SUJETO QUE SE CONSTRUYE A MEDIDA QUE SE INTERPRETA.....	131
3. 1. El autor en el ensayo según la teoría	131
3. 2. El yo de la filosofía, el yo lingüístico y el yo ensayístico	136
3. 3. el yo plural de los intelectuales hispanoamericanos del siglo xix	148
3. 4. Conclusiones parciales	179
4. LA ARGUMENTACIÓN EN EL ENSAYO O DE LA EFICACIA DEL COMPONENTE AFECTIVO	185
4. 1. Argumento y argumentación	185
4. 2. Juego y afectividad: ensayistas hispanoamericanos del siglo xx	193
4. 3. Conclusiones parciales	236
CONCLUSIONES.....	241
BIBLIOGRAFÍA	255

INTRODUCCIÓN

El ensayo ha sido catalogado como “el centauro de los géneros” por uno de sus más célebres expositores, el mexicano Alfonso Reyes, porque “hay de todo y cabe todo”¹ y, en épocas más recientes, el académico venezolano, Gustavo Guerrero, lo calificó, con el auge de lo digital, como el mutante que “se ha reinventado más allá de sí mismo”.² Precisamente por esta característica flexible e integradora, ha resistido el embate de juicios que lo definen como género menor, marginal o incompleto, así como la predominancia editorial de la novela para convertirse en el tipo de texto más escrito, quizás no publicado en libro impreso convencional, del presente.

La pregunta por la resiliencia del ensayo y su vitalidad ha conducido, de manera inexorable, a la pregunta por sus características, sobre todo, aquellas que permiten distinguirlo de otras expresiones escritas tanto en el ámbito académico-científico como en el literario. Gran parte del desdén teórico y de la recepción crítica que vivió el ensayo en sus primeros siglos de existencia se debe a la complejidad que encarna su definición y, por lo tanto, su caracterización y estudio. Sin lugar a dudas, el problema más evidente se debe a que rebasa la división tripartita clásica de los géneros, ya que no es drama, no es narración ni tampoco completamente poesía. Frente a esto, algunos teóricos han ofrecido soluciones al llamarlo género menor, antigénero,³ y, especialmente, al intentar erigirlo como cuarto género

¹ Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, en *Obras Completas*, tomo IX, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 403.

² Gustavo Guerrero, “Algunos modos del ensayo contemporáneo”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo I*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, p. 34.

³ El experto en Barthes, Bensmaïa, expresó: “no es un género como cualquier otro, y quizás no sea un género en absoluto: primero, porque no lo es, pero también porque no obedece a la regla del juego, a la regla retórico-jurídica de los géneros: en efecto, en el ensayo no se trata ni de narrar ni de edificar ni de instruir, sino, quizás, de provocar acontecimientos” (en Réda Bensmaïa, *Barthes à l'essai: introduction au texte réfléchissant*, Gunteng Narr Verlag, Tubinga, 1986, p. 124). En la tradición hispánica, Pozuelo Yvancos afirma que el ensayo no es un género, sino una actitud escritural (José Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 186).

o al postular una nueva tipología, donde el ensayo no es un género por sí solo, sino que está comprendido dentro de los géneros ensayísticos⁴ o los géneros argumentativos.⁵

Con todo, no es mi intención en la presente tesis centrarme en el problema de los géneros ante la existencia de expresiones que claramente no encuentran cabida en ellos, sino preguntarme qué vuelve al ensayo tan vigente, aunque carezca de abundante teoría o una preceptiva que lo fundamente. Por lo tanto, resulta ineludible mencionar los intentos de asirlo a una clasificación genérica que lo tenga en cuenta, porque la mayoría de trabajos, ya sean de índole crítica o teórica, constituyen propuestas de tipología, estudio y clasificación — algunos no consideran al ensayo literatura pura—, así como reflexiones que evidencian la dificultad de determinarlo, ya que son de la opinión de que, al hacerlo, lo restringen, hecho que iría en contra de la misma naturaleza del ensayo.⁶

A manera de estado de la cuestión, hallé que las tesis dedicadas al problema no abundan; pero sí encontré variedad en los artículos, forma que permite a sus autores exponer reflexiones de una manera más breve que la que obliga un trabajo de investigación de largo aliento, como una tesis. Existen también libros de índole teórica, literaria y hasta didáctica (en los cuales enseñan a escribir ensayos)⁷ que tratan de encarar el ensayo desde la reflexión,

⁴ Aullón de Haro señala: “En este sentido, lo que denomino sistema global o total de géneros parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos” (Pedro Aullón de Haro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en *El ensayo como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 19).

⁵ María Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo*, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 27.

⁶ Carles Besa, en “El ensayo en la teoría de los géneros”, concluye: “Al término de este breve recorrido, se impone pues la constatación de que la teoría es incapaz de aprehender el ensayo, tal vez porque el ensayo resiste a la teoría cuando no la rechaza abiertamente” (Carlos Besa, “El ensayo en la teoría de los géneros”, *Estudios de Literatura*, 5, 2014, p. 120); véase también: Liliana Weinberg, “El ensayo: un género sin residencia fija”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo II*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 449-461.

⁷ Jaime Vélez, *El ensayo: entre la aventura y el orden*, Taurus, Bogotá, 2000; Benjamín Barajas, Olivia Barrera, Arcelia Lara, Keshava Quintanar, Rebeca Rosado, Netzahualcóyotl Soria, *Didáctica del ensayo para el bachillerato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2022.

la argumentación o parten de algunos supuestos con el fin de acercarlo a los estudiantes, especialmente de educación superior.

Si bien las teorías preceptivas son escasas, los intentos de acercamiento o las reflexiones en torno al ensayo no lo son. Por ello, me centraré en lo escrito en los últimos treinta años, con el propósito de explorar qué se ha dicho recientemente en relación con la definición y el establecimiento de sus elementos, características o categorías. Cabe aclarar que los teóricos precursores —o canónicos— (Lukács, Bense, Adorno), así como críticos que se han vuelto autoridad en el tema (Weinberg, J. L. Martínez), estarán presentes a lo largo de las páginas de análisis y revisión. En consecuencia, iniciaré con el libro de José Edmundo Clemente, *El ensayo*, que, como lo afirma su mismo autor (hecho que se repetirá con la mayoría de trabajos aquí citados), constituye un “ensayo del ensayo”, que, no obstante, contiene un apartado dedicado a la “teoría del ensayo”.

Clemente postula que el ensayo no puede ser otra cosa que teoría, ya que deviene especulación, abstracción, virtualidad: “Universo del espejo; mundo de formas abstractas y puras. Residencia platónica. Teoría. Ubicación franca que sirve ahora para abrir otra diferencia con los libros de capacitación manual; instrumentales de las ciencias y de las artes. Técnica aplicada”.⁸ Entonces, el ensayo sería la forma por antonomasia de la teoría, cuyo método es la claridad, lo que lo separaría de los escritos científicos y lo traería del lado de la literatura, pues según el argentino el estilo es vital en el ensayo, porque “el arte del ensayista consiste en calcular la resistencia del material lingüístico, a fin de evitar que las palabras

⁸ José Clemente, *El ensayo* [versión digital], Fundación Victoria Ocampo, Buenos Aires, s. a., p. 24. En: <https://www.victoriaocampo.com/BibliotecaVer.aspx?AREA=ENSAYOS&ID=21>. Consultado el 31 de julio de 2025.

intensas sean mal compensadas y hundan la necesaria fluencia del texto. El ensayo es, por encima de todo, un género literario”.⁹

Pese a lo anterior, sostiene que hay tres formas mayores del ensayo (y dos no son literarias): el ensayo sociológico, el ensayo literario y el ensayo filosófico. Debido a que, en el planteamiento de Clemente, el ensayo es teoría, la gradación deja en segundo término a lo literario. Aunque resulta el “de mayor estabilidad teórica”, el filosófico representaría la culminación de la abstracción, lo que encerraría la esencia misma del ensayo.¹⁰ Por lo tanto, puede identificarse una contradicción en su propuesta, que, por paradójico que suene, es “permitida” dentro de un ensayo: el ensayo es y no es literatura. En este caso, se trataría de literatura que desemboca en filosofía pura, lo que hace de lo literario un puente del pensamiento filosófico. Como ya se dijo, el autor, al enmarcar su libro con el título de ensayo, se permite la libre fluidez de la especulación. Esto, a su vez, conduce al establecimiento de tres grados expresados en tres diversas disciplinas, con todo y que se haya afirmado con antelación que el ensayo es un género fundamentalmente literario.

Lo anterior constituye la mayor dificultad a la hora de emprender una pesquisa teórico-académica acerca del ensayo, ya que este *centauro* permite una libertad, expresada en forma de artículo y de libro que, paradójicamente, dificulta un trabajo de investigación de mayor extensión como el de una tesis de corte académico. Esta misma libertad permite la contradicción, la sola enumeración, el intento de, la reflexión breve, cualidades que en el ensayo literario dotan de riqueza a los escritos, pero que constituyen obstáculos a la hora de establecer supuestos teóricos sólidos.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

Algunos artículos, a pesar de su carácter académico, tienen la impronta de la libertad ensayística al momento de hablar del ensayo. Por ejemplo, “Ensayo sobre el ensayo”, de Juan Carlos Dido, comienza por exponer la consabida dificultad del ensayo en cuanto género no canónico para brindar su propia visión del ensayo, en donde el ensayista es el punto de partida y de fundamento: “el ensayista expone sus reflexiones personales sobre un asunto. Lo hace sin ajustarse a un método rígido y sin preocuparse por manejar demostraciones definitivas. Opina con argumentos propios que defiende mediante una especie de diálogo consigo mismo y el lector”.¹¹ En este abrirse ante un receptor, las palabras del ensayista dependen del otro: sus palabras apelan al receptor y buscan persuadirlo. El texto nunca resulta pesado de leer, porque resulta de la pasión del ensayista, lo que convierte al texto ensayístico en una obra entusiasta.¹²

A raíz de que la fuente se finca en la experiencia subjetiva del ensayista, el estilo corresponde a esta dinámica que lo vuelve ágil, rápido y claro. “La condición de ‘abierto’ se refiere a un estilo que no está dado de antemano, sino que se va haciendo. [...] Al escribir, el ensayista está dando testimonio de su libertad mediante la apertura de las numerosas puertas y ventanas que permiten avizorar su interioridad, familiarizarse con ella y exhibirla luego en franca confidencia”.¹³ En consecuencia, no habría un único estilo sino muchísimos estilos dependientes del arbitrio del autor, pues “cada ensayo se ‘ensaya a sí mismo’, experimenta el alcance de su potencia, arriesga la prolongación de sus límites. Todo texto ensayístico, cualquiera sea el tema que desarrolle, contiene también una teoría del ensayo”.¹⁴

42. ¹¹ Juan Dido, “Ensayo sobre el ensayo”, *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 656, 2005, p.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

En ese sentido, tal libertad, sólo guiada por las intenciones autorales, cada vez tendría un modo diferente de hacerse desde cero. Si bien cada ensayo es una poética de sí mismo, como bien lo dice Dido, ¿este hecho es suficiente para establecer la imposibilidad de asirlo teóricamente? ¿Por qué, pese a la dificultad de estudiarlo, no dejan de aparecer reflexiones en torno a su esquivia naturaleza? Este afán contradictorio lleva también a pensar al ensayo como un viaje. Tal es el caso de Germán Martínez Gómez en “El ensayo: travesía y travesura”. Al partir del fundador, Michel de Montaigne, el ensayo se ve como la búsqueda de sí mismo. De ahí que inicie con una introspección. De ese hundirse en sí mismo se pasa al naufragio en las “meditaciones dispersas” —un concepto tomado de Bacon—, en el cual la reflexión puede incluso hasta extraviar al ensayista.

Por eso, dice Martínez Gómez, el ensayo deviene suspenso: “*penso* es pesar, apreciar, juzgar, incluso comparar. *Pensus*, por su parte, quiere decir apreciado o valioso. Todo ensayo está pro-*penso* a subrayar algo que se considera valioso, a enfatizar aquello que se precia”; pero sin terminarlo decididamente. No se agota, siempre queda algo por explorar. Por ende: “el ensayo no se concluye, se aborta”.¹⁵ En este sentimiento de final abrupto, donde el suspenso lo puebla todo, la travesura consiste en no saber qué ocurrirá en la búsqueda del conocimiento de sí mismo, que encierra, inevitablemente, la idea de viaje, de travesía. Aunque el artículo referido está basado en la tradición del ensayo estilo montaigniano, comparte con lo propuesto por Dido el hecho de que la experiencia de vida y el punto de vista del ensayista dictan el devenir del discurso ensayístico.¹⁶

¹⁵ German Martínez Gómez, “El ensayo: travesía y travesura”, *La Colmena*, núm. 55, 2007, p. 14.

¹⁶ No son los únicos que coinciden en dar un lugar privilegiado al autor y su experiencia de vida, también lo hacen los siguientes académicos: Libertad Garzón, en “El ensayo en clave literaria”, expone que el ensayo posee una virtud que lo diferencia de los discursos teóricos: el ámbito de la experiencia (Libertad Garzón, “El ensayo en clave literaria”, en Liliana Weinberg [coord.], *El ensayo en diálogo I*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, p. 27.); en “Breve delimitación histórico-teórica del ensayo”, su autora afirma que, en el ensayo, el autor expone su ideología y sus sentimientos de forma

Destacan, entre los artículos, los textos de Antonio Gutiérrez Pozo, académico español que asegura que el ensayo representa un género filosófico. En “Aproximación a la definición del ensayo como género filosófico: reflexión crítico-literaria sobre el mundo vital mediador entre arte y ciencia y con voluntad de verdad”, sostiene que el ensayo como género ostenta apertura y libertad, con formas muy variables. Naturaleza cambiante y “escurridiza” que lo convierte en una de las expresiones más prometeicas que existen;¹⁷ además, ante tanta diversidad, debe tener una unidad articuladora, una esencia mínima. En consecuencia, propone *la verdad* como amarra fundamental: “escritura responsable sea crítica y reflexiva bajo el rigor de la verdad”. El ensayista explora afincado en el mundo de la vida, pero con voluntad de verdad. Por ello, expone su nombre, deja en claro su responsabilidad.¹⁸

Debido a que el ensayo es visto también como parte de la literatura de ideas, al ser una meditación, una forma de estudiar el mundo, al basarse en Vigneault y en Javier Marías, Gutiérrez llega a la conclusión de que el ensayo constituye una prosa de ideas, en la que lo artístico, lo estilístico, tiene mucho peso y, por lo tanto, es literaria; no obstante, es, a la vez, filosófica, porque el modo en que se presentan las ideas no va separado de ellas. El género se hace parte intrínseca de lo pensado: el pensar filosófico se materializa en el género.¹⁹ Así, el ensayo se valora como un género proteico y prometeico, mediador entre mundos, que aúna forma y contenido, creación y pensamiento, ética y estética, estilo e interpretación, puesto que “solo se puede ser creativo interpretando”.²⁰ Después de este recorrido, ofrece su

breve y en primera persona, pero esto en pos de un diálogo con el lector, que acoge dicha reflexión y medita sobre ella (Susana Gil-Albarellos, “Breve delimitación histórico-teórica del ensayo”, *Estudios de Literatura*, núm. 23, 1998, pp. 87-88).

¹⁷ Antonio Gutiérrez, “Aproximación a la definición del ensayo como género filosófico: reflexión crítico-literaria sobre el mundo vital mediador entre arte y ciencia y con voluntad de verdad”, *Unisinos Journal of Philosophy*, vol. 20. Núm. 2, p. 131. Coincide con lo propuesto por Weinberg en su libro *Pensar el ensayo* (Siglo XXI, México, 2007, p. 11).

¹⁸ A. Gutiérrez, art. cit., pp. 132-133.

¹⁹ *Ibid.*, 134.

²⁰ *Ibid.*, 136.

definición de ensayo: “un género filosófico que reflexiona crítico-literariamente con voluntad de verdad sobre el mundo de la vida, y que media entre el arte y la ciencia, la realidad y el concepto, lo particular y lo universal”.²¹

En “Con todas las reservas: estética y ética del ensayo”, Gutiérrez Pozo amplía la propuesta que ya venía delineando en el anterior artículo, pues ahora se centra más en la forma, provista por las ideas, por el pensamiento, y por la “voluntad de verdad” que lo involucra directamente con lo ético. Si bien la filosofía no tiene un género que la exprese por excelencia, como producto socio-histórico, el ensayo termina siendo su último recurso ante un mundo que ha perdido los fundamentos, en el que ya no existen verdades fundacionales, donde todo es fragmentario y finito. El ensayo es hijo de la modernidad, una época en la cual el sujeto perdió todos los afianzamientos y los fundamentos; pero ganó la posibilidad de verse a sí mismo y de generar conocimiento desde sí.²² En la actualidad, con una noción de objetividad cada vez más lejana, no puede existir mayor ejemplo de ésta que el ensayo, pues, en él, el sujeto es fundamento y medida de lo escrito:

no hay otra objetividad posible para el ser humano que la que se logre alcanzar por medio de la subjetividad mundana. El individuo concreto, lejos de ser enemigo de la objetividad, es el único camino para obtenerla. La clave del ensayo, muestra de su finitud, es no cometer el error de presentar lo que es esforzado logro de la subjetividad, con todas sus reservas y limitaciones, como una verdad trascendental, absolutamente objetiva.²³

Entonces, el compromiso con la verdad, aquella responsabilidad del ensayista que Gutiérrez toma de Liliana Weinberg, no es con la verdad de los grandes sistemas filosóficos del pasado

²¹ *Idem.*

²² De esto también trata “El ensayo literario como forma: una experiencia de la modernidad”: “En este sentido, podemos afirmar que el ensayo en cuanto género literario es una de las manifestaciones artísticas de la modernidad. La modernidad aquí entendida como la unidad en la pluralidad, como lo transitorio, lo efímero, lo nuevo, la dispersión, el cambio de signo y de función. Alteración del término que la determina y la instauración de una absoluta irrealidad: el tiempo presente” (Amanda Pérez, “El ensayo literario como forma: una experiencia de la modernidad”, *Fragmentos*, núm. 26, 2004, p. 63).

²³ Antonio Gutiérrez, “Con todas las reservas: estética y ética del ensayo”, *Alpha*, núm. 53, 2021, p. 111.

ni con la verdad absoluta, sino con la que puede ofrecer el tipo de contexto que rodea al sujeto ensayístico: “una verdad abierta y en permanente búsqueda, lo que implica no poder encontrarla nunca definitivamente, pero no cesar de intentarlo”.²⁴ Y en lo anterior radica la ética del ensayo que engloba perfectamente el ideal de libertad de reflexión que va en contra del método cartesiano que tanto criticaría Theodor Adorno.

En cuanto a las tesis consultadas, como ya se mencionó, el estudio del ensayo en general está poco atendido. La mayoría de las tesis se orientan a la obra de un solo ensayista o sobre un conjunto de temas, pero no a una reflexión del ensayo en calidad de género. De ahí que sólo cite tres tesis de doctorado, dos pertenecientes al doctorado en Letras y una al doctorado en Educación. Iniciaré con esta última, ya que, a pesar de que también realiza un recorrido con el fin de clasificar al ensayo, difiere de los otros textos hasta ahora citados y de las dos tesis pertenecientes al ámbito de las letras. La diferencia radica en que es mucho más preceptiva: determina un lugar para el ensayo, enumera sus elementos, expone sus partes y hasta su estructura.

En *El ensayo como discurso pragmático-argumentativo en la tipología textual*, quizás al pertenecer al contexto pedagógico, su autor no titubea tanto a la hora de afirmar, delimitar y hasta caracterizar al ensayo. En consecuencia, el texto expresa que el ensayo es un texto breve, donde su autor desarrolla un tema específico que tiene por objetivo persuadir

²⁴ *Ibid.*, p. 114. Hay un texto sobre el ensayo poco conocido en nuestra tradición, pues viene de pluma rumana que, aunque data de 1973, fue traducido en una revista cubana en 2014. Este trabajo, escrito como definición para una enciclopedia, estuvo a cargo de Adrian Marino (1921-2005) y en su desarrollo coincide con varios puntos destacados por Gutiérrez Pozo, entre otros: el ensayo como fuente de conocimiento, la búsqueda de la verdad, la preponderante subjetividad del autor y la consideración del ensayo como no estrictamente literario. Marino escribe, basado en el crítico Nicolae Balota, acerca de esto último: “El estatus literario del ensayo es, pues, claro. Constituye, en una palabra, un género semiliterario, en la intersección de las estructuras imaginativa e ideológica, una interferencia de lirismo y reflexión, una especie de ‘género de los géneros’” (Adrian Marino, “El ensayo”, trad. Desiderio Navarro, *Hojas Universitarias*, núm. 72, 205, p. 59).

al lector, sobre todo, en cuanto a problemas sociales se refiere. Por ello, un ensayo, según Francisco, es un texto expositivo y argumentativo a la vez, ya que el autor debe explicar clara y concisamente y, al mismo tiempo, debe argumentar a favor de la probidad de su hipótesis. Y esta argumentación, al tener fines sociales, debe hacerse con base en razones, pero también en la responsabilidad del autor, pues debe ser confiable. “Porque la tipología textual argumentativa no solo aporta en materia académica, sino en materia humana, ya que argumentar implica convencer al otro desde lo académico y desde lo ético: a partir del comportamiento mismo a lo largo de la vida y la conciencia en la toma de decisiones”.²⁵

Elementos del ensayo enlista sólo dos: la brevedad y que está escrito en prosa. Contempla, asimismo, unos principios lógicos que estructuran al texto: la persuasión y la norma. Ambas están estrechamente relacionadas, debido a que un ensayista escribe cuando identifica la necesidad de convencer a alguien sobre algo y debe persuadir a ese alguien para que esto ocurra. A veces, este “algo” refuerza una norma o a veces va en contra de ella. Según Francisco, “el ensayista por lo común tiene la misión de cuestionar las normas y sugerir unas nuevas”.²⁶

Por esta misma línea, las partes del ensayo se reducirían a tres, como en la teoría clásica del cuento: introducción, cuerpo y conclusiones. Es importante recalcar que, usualmente, la hipótesis debe ser expuesta en la introducción; aunque, concede el autor, esto puede no suceder e incluso puede que la hipótesis no esté integrada explícitamente en el ensayo. Esto último permite inferir que la concepción de Francisco sobre el ensayo se

²⁵ Dalton Francisco, *El ensayo como discurso pragmático-argumentativo en la tipología textual*, tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación, Lima, 2021, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

encuentra apegada a la noción académica, hecho que no resulta sorprendente al ser un trabajo de investigación encaminado a obtener el grado de doctor en Educación.

En efecto, al estudiar el ensayo surge otra dificultad, pues muchos textos académicos, pese a emparentarlo con su fundador, Michel de Montaigne, en realidad siguen valorando el ensayo como un texto “escolar”, a raíz de su voluntad de persuadir y la presencia de la argumentación; no obstante, quiero dejar claro que aquí me ocupo del ensayo en calidad de texto literario, aun cuando algunos académicos o críticos no lo consideran literatura (como Gutiérrez Pozo o Adrian Marino), y que soy de la opinión de que usar la palabra “ensayo” como sinónimo de artículo académico constituye un error en razón de su ya mencionado carácter polémico, libre y antisistemático, más otras razones que se ampliarán en los capítulos de este trabajo de investigación.

En el contexto del estudio de las Letras hay dos tesis de doctorado, una argentina y otra española. En *El ensayo latinoamericano como discurso cultural (de Sarmiento a Mariátegui)*, la académica argentina Mónica Scarano, con base en Walter Mignolo, postula que el ensayo no es un género sino “un *tipo discursivo* que consiste en una composición discursiva escrita en prosa no ficcional, pero potencialmente literaria —en muchas ocasiones, poética—, de extensión variable, que privilegia estructuras expositivas, argumentativas e interpretativas, sobre las descriptivas, narrativas y aún dialogales”.²⁷ Además, privilegia la argumentación y la interpretación, porque, y ésta es una postura que se repite en muchos académicos y teóricos, el ensayista reclama una participación activa del lector, a quien va

²⁷ Mónica Scarano, *El ensayo latinoamericano como discurso cultural (de Sarmiento a Mariátegui)*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2008, p. 51. Cursivas en el original.

dirigido su texto, y el que irá descubriendo, al mismo tiempo que el ensayista, las certezas que el autor no poseía antes del proceso de ensayo-indagación.²⁸

Destaca, en la tesis de Scarano, su énfasis en el aspecto patético de la argumentación dentro del ensayo, ya que, usualmente, al hablar de argumentación, se piensa en raciocinio o en pruebas empíricas, debido en mayor parte a la errónea asimilación del ensayo con los artículos académicos; no obstante, como ella lo afirma, el componente afectivo lleva gran parte del mérito en el objetivo de la persuasión (característica desarrollada en el capítulo 4 de la presente tesis):

Nos referimos a los aspectos pragmáticos del posicionamiento del sujeto y, en particular, a las marcas de inscripción de las pasiones, en el orden del *pathos* del discurso, cuya reiterada presencia en estos textos revela la poco explorada complementariedad de la dupla razón/pasión, que interviene tanto en las manipulaciones afectivas como en los razonamientos presupuestos o deductivos que encontramos en ellos [los ensayos que conforman su *corpus* de estudio].²⁹

Por último, la tesis de Joan de Dios Monterde, titulada *La fisonomía de un género: el ensayo literario en España, 1965-1992*, no sólo se detiene a describir los elementos del ensayo, la dificultad teórica de asirlo, así como su carácter diverso, prometeico, mediador, libre, antisistemático y difuso, sino que se propone exhibir cuál sería esa estructura que hace posible la identificación de un ensayo a pesar de su inherente flexibilidad. El español afirma que las mismas cualidades que siempre se enlistan acerca de la versatilidad del ensayo, y que sirven para fundamentar la carencia de delimitación teórica y genérica, también sirven para concretarlo.³⁰ En consecuencia, después de realizar un recorrido bastante largo por características como la subjetividad, la persuasión, la recepción, ejemplificado con un amplio *corpus* de ensayistas españoles, llega a la conclusión de que en el ensayo lo que vale es el

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

³⁰ Joan de Dios Monterde, *La fisonomía de un género: el ensayo literario en España, 1965-1992*, tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017, p. 13.

proceso mismo y no el resultado, aunque coincida en establecer la incitación a la reflexión en el lector como propósito último del ensayo.³¹

Dicha preponderancia del proceso se debe, en primer lugar, a que el ensayista ofrece el proceso de su pensamiento crítico, “permitiéndole al lector recorrer todo el despliegue de la argumentación”,³² pues le presenta el tratamiento del objeto y no el objeto en sí. En segundo lugar, porque, como también lo menciona Scarano, el autor se abre paso a lo insospechado en su discurrir, camino en que lo acompaña el lector. Por ello, “el ensayo debe dar un espacio al lector en el que pueda atraerlo sin ninguna otra promesa que la del gozo mismo de insertarse en su proceso y ejercitarse de tal manera que la misma acción le dé sentido, sin buscarlo en el objeto final que lo impulsa”.³³

El elemento que da identidad al ensayo y que une sus diferentes características, según Monterde, es el punto de vista del sujeto ensayístico. Después de explicar detalladamente cómo se realiza el proceso crítico a partir de la subjetividad, ganándose la confianza del lector, llega a la conclusión de que este tratamiento específico —es más, lo llama *auténtico*— del sujeto diferencia al ensayo de expresiones similares. Inspirado por Montaigne, sostiene:

Tal disparidad de fragmentos cobra sentido dentro de un mismo recinto, precisamente, porque han surgido de esa subjetividad y se han conformado desde su perspectiva específica. Cada una de esas piezas serán distintas facetas de su voz, derivadas de una mirada sobre lo circundante desde un mismo sujeto que se ha servido de las distintas formas que le han hecho falta para cumplir su función.³⁴

La propuesta del español se emparenta estrechamente con lo postulado por Georg Lukács en su breve texto acerca del ensayo (que revisaré y tendré como marco a lo largo de todo este trabajo), en donde afirma que lo que separa al ensayo de la poesía es el punto de vista del

³¹ *Ibid.*, p. 519.

³² *Ibid.*, p. 435.

³³ *Ibid.*, p. 737.

³⁴ *Ibid.*, p. 835.

autor;³⁵ también, con la reflexión de Liliana Weinberg que postula la importancia del proceso mismo de ensayar y el papel del lector como interpretador de interpretaciones.³⁶ Precisamente, incorporé el trabajo de Monterde al último, ya que yo también realizo una pesquisa, en mi caso basada en cuatro categorías (forma, contenido, subjetividad-autor y argumentación), en busca de un elemento diferenciador que permita explicar la vigencia del ensayo. Este elemento que he denominado “desarrollo performativo”, está basado en la propuesta de Weinberg, en cuanto a la doble interpretación del ensayo y en la de José María Pozuelo Yvancos con su “mirada en el presente”. Propongo que dicho concepto ha potenciado la vitalidad del ensayo, ya que lo faculta para mudar de formas, presentarse mediante diversos géneros, hacer uso de la ficción, tratar sobre cualquier tema y, sobre todo, convencer al lector mediante un desarrollo que puede seguir (o no) una argumentación, con una fuerte base emocional y una retórica no tradicional.

En otras palabras, frente a los referidos intentos o acercamientos teóricos al ensayo, mi trabajo pretende exhibir este elemento que hace posible que se identifique o se clasifique un texto como ensayo, con todo y su libertad y su carácter prometeico y aglutinador. Si bien muchos estudiosos afirman que es imposible determinarlo, mi propósito no es éste, sino tratar de explicar qué lo hace tan escurridizo a la caracterización, lo que lo cohibe y lo que lo potencia. En síntesis, me propongo realizar una reflexión acerca del ensayo con base en cuatro categorías, cuyo eje rector recae en el “desarrollo performativo”, con el propósito de exponer los límites y los alcances de este tipo de texto que resulta ser, a mi juicio, el más vigente en la actualidad; sin embargo, esta tesis no es exclusivamente teórica, porque ilustra los hallazgos y discusiones mediante la inclusión de un extenso y variado *corpus* de ensayos.

³⁵ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 23.

³⁶ L. Weinberg, *Pensar el ensayo*, p. 44.

En cada capítulo se revisan ensayos correspondientes a un período y ubicación distintos: la forma ensayística se ejemplifica con algunos ensayos hispanoamericanos del siglo XX al XXI; el contenido, con ensayos europeos del siglo XVI al XX; la reflexión correspondiente a los conceptos de autor y yo ensayístico se ilustra con ensayos hispanoamericanos del siglo XIX y, finalmente, la argumentación se ve ejemplificada, al igual, con ensayos hispanoamericanos, pero esta vez del siglo XX. Lo anterior tiene como fin realizar un recorrido panorámico que tenga en cuenta la tradición occidental del ensayo, basada en Michel de Montaigne, hasta llegar a la contemporaneidad hispanoamericana.

Por consiguiente, la hipótesis a la que apuntan todas estas páginas es la siguiente: el ensayo, como género intrínsecamente flexible y aglutinador, evidencia que su especificidad radica en el denominado “desarrollo performativo”. Elemento que le permite su flexibilidad y su diversidad, y amplía sus alcances en comparación con otros textos. El desarrollo performativo, como concepto modular del actual trabajo, será definido y desarrollado en profundidad en el primer capítulo, “La forma ensayística”, debido a que es el resultado de una revisión teórica y literaria que se refrenda en cada capítulo. De esta forma, ofrezco otro modo de leer ensayos que busca entender su gran potencial, en vez de buscar constreñirlos en un afán taxonómico. Esto no sólo con base en la teoría, sino en el análisis textual específico de ciertos fragmentos de ensayos en aras de demostrar cómo están contruidos y qué estrategias operan para persuadir y lograr la afectación o la adhesión del lector.

Las cuatro categorías propuestas son el resultado de la conjunción de varias recurrencias, tanto en los ensayos estudiados como en los elementos más mencionados por los críticos, académicos y teóricos en relación con el ensayo como expresión literaria. A pesar de que teóricos hispanoamericanos de la talla de Liliana Weinberg o José Luis Martínez han escrito libros también segmentados en categorías, mi investigación se diferencia en que,

además de la descripción y la abstracción, me baso en lo que las calas analíticas del diverso *corpus* me llevan a inferir. Sin dejar de lado que cada capítulo se guía por una pregunta. Usualmente, estas preguntas se proponen con el objetivo de determinar si hay una forma específica en el ensayo, si hay temas predilectos para los ensayistas, si el punto de vista autoral es suficiente para catalogar un texto como ensayo o si hay ensayos que pueden prescindir de argumentación y, de no ser así, si existen diferentes tipos de argumentación dentro de los ensayos. De ahí que la primera categoría analizada sea la forma; en segundo lugar, los temas; en tercero, el autor empírico y el yo intratextual; y en cuarto, la argumentación.

Asimismo, la elección del *corpus* obedece a la intención de delinear una tradición del ensayo occidental, basada en el estilo de Montaigne, y a dos criterios (algunos de los ensayistas cumplen los dos): el primero es la integración de pensadores y autores canónicos que, no obstante, no se consideran figuras canónicas dentro del ensayo (con la evidente salvedad de Montaigne y Bacon, a quienes se considera los iniciadores del género). En otras palabras, autores que lograron la celebridad en otros géneros (novela o poesía) y otras disciplinas (filosofía, sociología) y no como ensayistas en sí. El segundo criterio para la elección de los textos tiene en cuenta su modo de exposición; por consiguiente, muchos de ellos se presentan en calidad de carta, diálogo, conferencia, discurso, charla o incluso reseña. Esta decisión expositiva busca evidenciar la riqueza estructural, temática, lingüística y argumentativa de los ensayos y poner a prueba el concepto del “desarrollo performativo”. En efecto, aunque cada capítulo se centre en una categoría, esto no significa que el concepto medular se deje de lado o que no puedan señalarse elementos pertenecientes a otras categorías.

Ahora bien, es necesario describir cómo estará organizada la presente tesis, ya que no obedece a la estructura tradicional en donde el apartado teórico posee su propio capítulo, puesto que la flexibilidad ensayística obligó a variar esta organización con el fin de abarcar adecuadamente las cuatro categorías. Por ende, cada capítulo tendrá al inicio su componente teórico. Posteriormente, se citará un grupo de ensayos en aras de responder a los cuestionamientos que organizan y guían cada capítulo. A la vez, los textos serán estudiados en un intento de desentrañar sus principales recursos y determinar recurrencias y semejanzas. Por último, se ofrecerán conclusiones parciales. Parciales, debido a que se centran en cada categoría y en las preguntas iniciales. Al final de la tesis, como es lo usual, estarán las conclusiones generales.

Se ha mencionado que este trabajo, aunque obedece a un interés reflexivo-teórico, también pretende delinear una tradición del ensayo occidental que, no obstante, no se basa en su mayoría en los autores que se consideran canónicos en el ensayo (con notables excepciones en el ámbito europeo —Montaigne, Bacon, Woolf— y el hispanoamericano — en referencia al tema “América como problema”—, sino en autores que, pese a gozar de reconocimiento, no lo obtuvieron por su ensayística. Además de la inclusión de varias autoras que fueron relegadas del canon, especialmente del hispanoamericano o, en el caso de otras, como Marie de Gournay, Mary Wollstonecraft y Flora Tristán, poco leídas en su tiempo y, en la actualidad, rescatadas y revitalizadas. De esta manera, el recorrido integra voces marginadas del canon o escritos eclipsados por la producción en otros géneros de sus autores.

Me refiero a esto como “intento de delinear una tradición del ensayo occidental basada en Montaigne”, porque es un hecho que existe un gran mundo aparte correspondiente al ensayo inglés, que no está tan basado en el estilo libre y de raigambre poético-retórica de quien dio nombre al género. De nuevo, habrá notables excepciones y omisiones, puesto que

algunos ensayos de Francis Bacon serán revisados, así como los de otros autores ingleses (incluidas las ya mencionadas Wollstonecraft y Woolf).

Un rastreo de esta índole permite proponer argumentos e inferencias con la seguridad de que se basan en el conocimiento del origen y la evolución del ensayo a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestra geografía: Hispanoamérica. Así, se reduce la posibilidad de catalogar lo más reciente como novedoso por simple ignorancia, ya que, como se verá más adelante, desde siglos atrás el ensayo se ha presentado de diversas formas y ha tocado los más profundos, jocosos o relevantes temas.

Entonces, a raíz de que el aspecto más referido en la teoría del ensayo es la forma, aunque sin enarbolar una definitiva, el primer capítulo se enfocará en ella; sin embargo, antes de inquirir por la forma ensayística, se explica qué se entiende por forma literaria. Para ello, se expone un breve recorrido por las distintas definiciones de *forma*, desde los albores del siglo xx, en aras de establecer la definición que ya estará supuesta en la pesquisa literaria por la forma ensayística. Luego de citar las teorías más destacables acerca de asunto, postulo mi concepto medular, “desarrollo performativo”, y me detengo en tres ensayos hispanoamericanos con el objetivo de ejemplificarlo. Al final, ofrezco las conclusiones parciales.

El segundo capítulo, “Contenido ensayístico”, seguirá la organización ya previamente descrita, en donde el primer segmento se ocupará de la teoría acerca de los temas del ensayo. Luego, el recorrido por la ensayística europea que parte de Michel de Montaigne (siglo xvi) y culmina en María Zambrano (siglo xx). Por último, están las conclusiones parciales.

El tercer capítulo, “El yo ensayístico: el sujeto que se construye a medida que se interpreta”, tiene cuatro apartados, ya que el tema de la subjetividad en el ensayo obligó a

una construcción teórica a partir de lo escrito acerca del autor en el ensayo para regresar a un concepto fundamental: el yo. Por ende, se explora la idea de identidad en filosofía que deriva en el establecimiento de un concepto de yo operativo para el estudio del ensayo. Esto se debe a que el yo que escribe no es el mismo que se crea mediante la representación escritural. Por ello, además del yo filosófico, se incorpora al yo lingüístico para, por fin, retornar al yo ensayístico. Con los conceptos fijados, se revisa una serie de ensayos escritos por intelectuales hispanoamericanos del siglo decimonónico. Como en los capítulos previos, se ofrecen las conclusiones parciales al término.

El cuarto capítulo, “La argumentación en el ensayo o de la eficacia del componente afectivo”, inicia con la precisión de los términos “argumento” y “argumentación” para citar a destacados teóricos de la argumentación en el ámbito lingüístico y discursivo. Esto a fin de determinar que el tipo de argumentación que se usa en el ensayo es de base lingüística y, por ello, no tiene en cuenta el valor de verdad que sí define a la argumentación de tipo lógica o filosófica ortodoxa. Luego, se incorporan unas pocas posturas teóricas que versan sobre la argumentación en el ensayo. Posteriormente, se revisa un grupo de ensayos escritos por hispanoamericanos del siglo xx, con el propósito de identificar su modo de argumentar y sus recursos argumentativos o la carencia de ellos. Al final, las ya consabidas conclusiones parciales.

Para terminar el presente trabajo de investigación, se ofrecen las conclusiones generales, en las cuales se da cuenta de los alcances de las inferencias y los resultados de las pesquisas sectorizadas. Al igual, se habla de las omisiones, muchas de éstas candidatas para proseguir la investigación en torno al desarrollo performativo del ensayo. Y, por lo tanto, también se incentiva a los lectores a proseguir con esta labor que realza uno de los géneros más interesantes y que da pie a tantas confusiones y errores de denominación.

1. FORMA ENSAYÍSTICA

Con el paso del tiempo, se diluyen cada vez más las demarcaciones genéricas en literatura. Ya en el siglo pasado, un italiano, Benedetto Croce (1866-1962), proponía fijarse en las semejanzas de los textos, en vez de señalar, y clasificar a partir de allí, sus diferencias.³⁷ Por esta misma línea, las novelas exhibieron su capacidad integradora, no sólo en cuanto a la concentración de diferentes lenguas y modos de expresión —como descubriría Mijaíl Bajtín (1895-1975)—,³⁸ sino también al momento de incorporar otras disciplinas, otras artes incluso. La poesía, asimismo, uno de los géneros más identificables a primera vista, varió su forma al aprovechar el dinamismo que le proveía la página en blanco: la expresión visual. Lo anterior fue posible —sería bueno aclarar que esto no es exclusivo del campo poético— gracias a los avances tecnológicos que permitieron que la poesía fuera vista, además de leída (escuchada).

De ahí que la frase común que se utiliza al hablar del género ensayístico, “el ensayo es un cajón de sastre”, valga, en la actualidad, igualmente para otros géneros. Así que la capacidad integradora o la flexibilidad no serían un rasgo definitorio que lo aparte de la novela o la poesía (y de otros discursos o disciplinas como el periodismo escrito). Entonces, ¿habrá algo específico en el ensayo? Y si no es así, ¿por qué se sigue escribiendo acerca de un tipo de texto indefinible?, ¿y por qué la mayoría de lo que se escribe en la actualidad se cataloga como ensayo? Antes de agotar la infinitud de caminos que abren tales preguntas, me gustaría empezar por un concepto fundamental: la forma.

³⁷ Cf. Benedetto Croce, *Estetica*, Gius Laterza & Figli, Bari, 1908.

³⁸ Cf. Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 411-448.

La forma de un escrito puede establecer un límite genérico. Un ejemplo muy básico en este caso sería un soneto clásico, una forma de poesía que consta de catorce versos organizados en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos, con el acento final del verso en la undécima sílaba. Con un pequeño vistazo, una persona comprobará que es un poema; alguien más versado identificará fácilmente que se trata de un soneto. En este sentido, estoy utilizando la palabra *forma* en calidad de sinónimo de *estructura*.³⁹ Al analizar un texto, la palabra *forma* designa la estructura de éste; pero, al mismo tiempo, suele denominar los recursos artísticos, o retóricos, y hasta estilísticos del autor. Por lo tanto, antes de dedicarme a la forma en la ensayística, preciso revisar, brevemente, algunas propuestas teóricas acerca de la forma literaria en general, debido a que el objetivo de este segmento obedece a la pregunta: ¿hay una forma específica del ensayo?

1. 1. LA FORMA LITERARIA

La polisemia del término *forma* ha sido tratada por diversos teóricos y críticos; sin embargo, apelaré en primera instancia al formalismo ruso. Este grupo de lingüistas y teóricos, según Tzvetan Todorov (1939-2017), quiso desligarse de la dicotomía popular forma/fondo —que conserva su actualidad un siglo después—, así que sus propuestas se centraron en la percepción de la forma: “era necesario demostrar que la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérsela sentir”,⁴⁰ lo que explica

³⁹ Los fundamentales teóricos Wellek y Warren sostienen que “en el plano de la ‘forma’ que está inmediatamente por encima del ‘metro’ y de la ‘estrofa’ sería la ‘estructura’ (verbigracia: una clase especial de organización del asunto)” (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. José Gimeno, Gredos, Madrid, 1985, p. 280). Entonces, la estructura denotaría la organización del texto.

⁴⁰ Tzvetan Todorov, “Presentación”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1978, p. 31.

el trabajo de Viktor Shklovski (1893-1984) de “El arte como artificio”.⁴¹ Yuri Tiniavov (1894-1943), por su parte, se encargaría de complementar la noción de forma desligándose de las definiciones “espaciales” y las “composicionales”, ya que aquéllas implicaban una sensación de simetría que, según él, no existía dentro de las formas literarias: “la unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica”.⁴² Así, la forma adquiere relevancia en los estudios literarios, debido a que brinda unidad a todos los elementos que componen en conjunto un libro. Gracias a la visión “formalista”, la forma se enriquece, porque ya no es una “simple envoltura” —semejante a la copa de vidrio que contiene el vino, diría Tinianov—, sino una integridad dinámica que en sí misma posee contenido.⁴³ Además, los formalistas hacen énfasis en la importancia de la construcción, del trabajo del creador, de la forma, pues debe estar hecha de modo que permita ser percibida estéticamente.

Los formalistas, no obstante, no fueron los únicos en equiparar forma con unidad. Georg Lukács (1885-1971), por ejemplo —aunque en un ámbito menos académico—, sostiene que la forma es vista como “lo único posible [...] aquella unidad que puede atar el máximo de fuerzas divergentes”.⁴⁴ Lukács identifica dos periodos de distinta valoración de la forma: el primero refiere a la época clásica, donde nunca fue puesta en duda; permanecía constante siempre al estar unida a la materia y a la vida y, por tanto, era inherente a la

⁴¹ “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión [...] los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, en T. Todorov, *op. cit.*, p. 60).

⁴² Yuri Tiniavov, “La noción de construcción”, en T. Todorov, *op. cit.*, p. 87.

⁴³ Cf. T. Todorov, *art. cit.*, p. 30.

⁴⁴ Georg Lukács, “Platonismo, poesía y las formas: Rudolf Kassner”, en *El alma y las formas*, trad. Manuel Sacristán, Universidad de Valencia, Valencia, 2013, pp. 67-68.

cotidianeidad comunitaria. En el segundo, que refiere al presente de enunciación de Lukács, únicamente puede existir una forma abstracta del arte, separada de la vida humana, o bien: “no hay forma alguna, y todo lo que actúa lo hace sólo por la fuerza de la vivencia común y se hace incomprensible en cuanto que desaparece esa comunidad”.⁴⁵ Lo que permite inferir que la forma constituye una unidad en tanto permanezcan los valores compartidos que facultan su comprensión. De ahí que, en la posmodernidad, la forma pierda la estabilidad de su época dorada (las tragedias eran parte integral de la sociedad) al responder, directamente, a los movimientos y a las dinámicas de la comunidad.

Ahora bien, pese a que el trabajo de Mijaíl Bajtín realiza una crítica a la visión formalista de la literatura, su teoría de la novela, lugar donde está enmarcada su reflexión en torno a la forma y el contenido, no sería publicada sino hasta 1975 (al ámbito hispano llegaría más tarde, en 1989). Bajtín reivindica la importancia del contenido en cuanto a la significación ética y cognitiva que aporta al sentido total en conjunto con la forma. En otras palabras, las obras de arte no sólo están conformadas por estructuras estéticas, sino que contienen en sí materiales extraliterarios influidos por el autor, porque éste, a partir de su sistema axiológico,⁴⁶ construye la forma de manera voluntaria.

La forma estética, entonces, requiere de un autor a diferencia de la forma cognitiva que proviene directamente del objeto estudiado. Así, la forma interviene al contenido desde fuera, otorgándole cohesión y unidad y, con ello, existencia propia. La forma lleva al contenido al plano de lo bello y, en consecuencia, lo realiza y lo *individualiza*.⁴⁷ O podría decirse, desde Shklovski: lo *desautomatiza*. . Por esta misma línea, la percepción de la forma —en esto coincide con los formalistas— no es pasiva para Bajtín, pues aparte de necesitar la

⁴⁵ Georg Lukács, “El instante y las formas: Richard Beer-Hofmann”, en *op. cit.*, pp. 191-192.

⁴⁶ Cf. M. Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 35, 38.

mediación del autor, requiere de la actividad del receptor en el sentido axiológico. Es decir, semejante al planteamiento de Lukács, debe compartirse un sistema de valores entre creador y receptor. De este modo, el receptor se vuelve co-partícipe en la creación de la forma, no sólo al comprender el sentido, sino al sentirse afectado o identificado con él: “todos los elementos de la obra, en los que podemos sentirnos a nosotros mismos, percibir nuestra actividad relacionada de manera valorativa con el contenido, y que son superados en su materialidad por esa actividad, deben ser atribuidos a la forma”.⁴⁸ Hecho relevante en el ámbito de la recepción, ya que a partir de la forma se le otorga contorno a los elementos que permiten una identificación en el lector. De ahí que Bajtín incluso llegue a hablar de “estética de la empatía” desde la valoración exclusivamente ética del término.⁴⁹ En síntesis, de acuerdo con el teórico ruso, el análisis de la forma no puede apartarse del contenido, pues uno complementa al otro: la forma sin contenido estaría vacía y el contenido sin forma no tendría vida ni sentido propio.

Wolfgang Kayser (1906-1960), por su parte, definirá la forma a partir de la contrastación del discurso hablado y el discurso escrito, porque en la literatura “las formas del discurso desarrollan toda su energía vital”,⁵⁰ ya que al hablar no hay una finalidad concreta; mientras que en las formas sí se promulga un sentido, un objetivo final. El lenguaje libre de una conversación pasa a estar demarcado en la literatura: las formas “dan unidad a una porción continua del lenguaje”.⁵¹ Así, la finalidad precisará el sentido del texto: si se quiere argumentar, habrá una demostración; si se quiere narrar, se originará un relato.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰ Wolfgang Kayser, “Modos y formas del discurso”, en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trads. María Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1976, p. 201.

⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

Kayser encarna el puente entre los teóricos que toman la forma como unidad y los que la toman como el destino y la concreción final de la obra, puesto que aquí el objetivo es el que define la forma final. El gran intelectual mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), en *El deslinde*, se decanta por esto último, aunque con una gran diferencia: si bien en la mente del creador existe “un sentimiento teórico de la forma”,⁵² el sentido o “el destino” de una obra no está finalizado por completo en la imaginación del artista o del escritor, la forma sólo estaría completamente terminada al acabar la obra. El creador trata de seguir la *intuición* teórica que se ejecuta en el momento de crear: “la forma responde, pues, a la intención o destino estético”.⁵³

Por esta misma línea, el intelectual argentino Ricardo Piglia (1941-2017), en una conversación, afirma que el final del discurso decide el sentido. Ello explicaría la dificultad a la que se enfrentan los escritores al cerrar una creación, pues el final daría sentido y forma al texto: “toda la discusión sobre la forma me parece que va por el lado de si se puede conseguir un final que logre alguna ilusión de cierre o unidad”.⁵⁴ La idea de Piglia vuelve circular este breve recorrido teórico: se partió del planteamiento en el cual la forma delimita a la obra desde el inicio y se aterrizó en las propuestas donde el final es el que designa la forma; no obstante, en ambas posturas, la forma constituye una unidad, pese a ser dinámica, integradora, dependiente de los valores comunitarios o a que se desarrolle al mismo tiempo que el texto en sí.

Entonces, la forma está ligada a su comprensión, depende en gran parte del contexto en el que se crea y se recibe; sin embargo, a la vez, es unidad y dinamismo, y se cierra al escribirse el punto final, al mismo tiempo que detona la significación global del ensayo con

⁵² Alfonso Reyes, “El deslinde”, en *Obras completas*, tomo XV, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 446.

⁵³ *Ibid.*, p. 428.

⁵⁴ Ricardo Piglia, *La forma inicial*, Sexto Piso, Madrid, 2015, p. 63.

incursiones retrospectivas. Asimismo, el objetivo del autor le demarca un camino que, en exclusiva, se concretará con el destino final de aquel viaje escritural. Entendida de este modo, la forma refiere a un conjunto de elementos siempre cambiantes, ya que están ligados, en gran medida, a la intención autoral y al ámbito sociohistórico, lo que haría difícil utilizarla con el propósito de establecer una característica genérica precisa. En consecuencia, no siempre la forma bastará para delinear un género. Tal es, en efecto, el problema sempiterno del ensayo: pese a que se ha derramado mucha tinta en ello, aún no se llega a un consenso acerca de su forma y tampoco pueden establecerse sus límites. Esto último, no obstante, parece ser un obstáculo: el género ha resistido muy bien las críticas, los reparos de los que fue objeto en el siglo XX y, en la actualidad, predomina en el panorama de los medios masivos de comunicación; aunque quizás no domine el mundo editorial comparado con la novela.

1. 2. LA FORMA ENSAYÍSTICA

En el ensayo se mezclan géneros, artes e incluso, en el aspecto material, ha adoptado otro tipo de soportes, allende el libro: el de las cápsulas radiales, los podcasts y las entradas en blogs o en redes sociales. Esto recuerda el interrogante fundamental: ¿cómo reconocer la especificidad ensayística? Ante las dificultades que suscitan las nuevas tecnologías, la capacidad integradora y la flexibilidad del género, apelaré a el problema de la forma ensayística vista desde diversos teóricos europeos e hispanoamericanos.

Georg Lukács, en “Sobre la esencia y forma del ensayo” (1910), ofrecerá la primera gran reflexión teórica, en calidad de carta (dirigida a Leo Popper), acerca del género. El húngaro afirma que el ensayo tiene origen en la mezcla entre la ciencia, la moral y el arte; empero, su forma no habría conseguido separarse del todo de esa marca inicial como sí lo

logró la poesía.⁵⁵ Asimismo, el ensayo está emparentado con ésta última y la crítica. En un primer acercamiento, Lukács considera sinónimos los términos “crítica” y “ensayo” y, debido a que opinaba que la crítica era un modo del arte, el ensayo, por lo tanto, es arte (p. 16). Cada arte tiene una forma específica, de acuerdo con el teórico, por ello, algunos recursos que eran provechosos en un arte, no eran viables en otro. De ahí que busque la forma específica del ensayo en su texto (p. 22).

Ya en el segundo acercamiento, Lukács realiza la distinción entre “crítica” y “ensayo”: los ensayos son escritos que nacen de sentimientos análogos y plantean cuestiones vitales análogas a los sentimientos y las cuestiones que surgen de la crítica de arte, sólo que los primeros no necesitan, precisamente, la mediación de la obra artística (p. 18). En lo referente a la forma de dichos escritos, el punto de vista es crucial, porque establece “la concepción del mundo que da unidad a todo [...] si se comparan las distintas formas de la poesía con la luz solar reflectada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta” (p. 23). Con esta metáfora, Lukács expone el trasfondo poético que reside en los ensayos, pues constituyen una manera soterrada de apropiarse de los recursos de la poesía. Lo anterior, sin embargo, no resuelve el problema de la forma: “¿cómo darle forma a una poesía?” (p. 24) se pregunta el propio teórico. Aquí surgen dos conceptos claves para Lukács: el primero, por supuesto, “forma”; el segundo, “destino”.

La forma del ensayo será, casi siempre, estudiada desde la abstracción. Resulta difícil hallar una definición, o acercamiento en este sentido, que no roce la reflexión filosófica, Lukács no supone una excepción a tal dinámica. El “destino” destaca los objetos —o las cosas, según sea la traducción— importantes y elimina los insustanciales; la “forma” delimita

⁵⁵ Cf. Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 32. Cito por esta edición.

una materia que, de no ser por ella, se desvanecería en el cosmos. En el ensayo, entonces, la forma se hace destino (p. 24). La forma, en el marco de la propuesta del húngaro, delimitaría al ensayo con base en su capacidad de juzgar lo que debería privilegiarse y lo que no. Hecho que concuerda con el final de la carta, donde sostiene Lukács que “el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (p. 38).

El proceso será fundamental en el teórico húngaro, por ello no resulta gratuito que su ensayista arquetípico sea Platón en sus *Diálogos* a partir de la figura, aún más, de la vida misma de Sócrates: “la vida de Sócrates es la típica para la forma del ensayo” (p. 32). Así, el método mayéutico, que se convierte en la estructura misma de los diálogos de Platón, se erige, desde Lukács, como el proceso modélico que debe llevarse a cabo en un buen ensayo:

se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, no llega de la interioridad, pero es al mismo tiempo el final más profundo, pues habría sido imposible finalizar desde dentro (p. 33).

La alegoría de Sócrates, en la pluma platónica, que reconstruye Lukács, no se separa del concepto de “destino”, no sólo porque el destino del personaje, su muerte, fue arbitraria e irónica —al igual que deben serlo los finales de los ensayos—, sino también por ser el único sujeto que pudo vivir en pro de los conceptos. Sócrates ostentaba la cualidad del discernimiento: su “destino” se convirtió en estilo de vida, una vida llevada a tal extremo que fue interrumpida desde afuera por el motivo más absurdo y, por ende, más genuino, más vivo (p. 33).

Quizá sea tarde señalar que el teórico húngaro escribió esta carta con el fin de llegar, él mismo, mediante preguntas, a la respuesta sobre la naturaleza de los escritos disímiles que reuniría bajo el título: *Die Seele und die Formen* (1911). Su exposición no sigue al pie de la

letra la mayéutica socrática; no obstante, gracias a su alegoría, aterriza la abstracción de su propuesta acerca de la forma. Lo curioso del asunto es que la forma, entendida como aquella que traza un límite y convierte algo en materia, estaría aquí determinada por el proceso de juzgar (“destino”) del ensayista; en consecuencia, su reflexión constituiría un ensayo a pesar de presentarse a guisa de carta. A riesgo de sobreinterpretar, el húngaro pudo haber jugado con ese recurso, el guiño de escoger el medio epistolar, precisamente para demostrar que lo importante es el proceso mismo de juzgar, de ahí que la “forma” se vuelva “destino” en el ensayo.

Max Bense (1910-1990), por su parte, treinta años después de Lukács, ofrece una concisa reflexión en torno al ensayo. El alemán legó dos ideas fundamentales: “el ensayo como *confinium*”, y “el ensayo como experimentación”. Antes de hablar del ensayo en calidad de género de *confinium*, se hace necesario revisar su noción de forma. En Bense, la forma opera como categoría estética que se persigue al momento de la creación, pues gracias a ella se la representa “no sólo a través del *pathos*, no sólo a través de una referencia, sino simplemente a través de la apariencia calmada de la repetición”.⁵⁶ Relativo a la repetición, si volvemos al ejemplo inicial de los sonetos, en ellos la forma se repite.;⁵⁷ ¿pero sucede igual en el ensayo?

En Bense, que se basa en Lukács, la poesía también es inherente al ensayo; sin embargo, el filósofo alemán distinguía a los poetas de los demás escritores, puesto que los poetas eran creadores que acrecentaban al ser, mientras que los escritores más bien eran expositores de algo ya existente. En otras palabras, a los escritores corresponde la “tendencia”

⁵⁶ Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Martha Piña, Cuadernos de los Seminarios Permanentes, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, México, 2004, p. 23. Cito por esta edición.

⁵⁷ Vale la aclaración de que el ejemplo del soneto radica en su forma básica en donde imperan los catorce versos endecasílabos. No hago referencia la variedad de sonetos como los sonetos ingleses, los que poseen estrambote, los que presentan diversidad métrica, etc.

que representa al ser, pero no lo crea (o acrecienta como los poetas). La tendencia tiene la intención didáctica de formar, de educar, de transformar. O sea, es una inteligencia con sentido (p. 22) y, por lo tanto, pertenece al plano ético. En contraposición, la poesía (o la creación) corresponde al plano estético.

La forma será, entonces, el vehículo de aquella mezcla en la cual el pensamiento “grita sógnicamente” (p. 22). El pensamiento (la “tendencia”) junto a la creación, o la prosa y la poesía, establecen un *confinium* cuya expresión literaria se concreta en el ensayo (p. 24). Esta complicada y delicada tensión entre lo ético y lo estético depende de que ambos no se evidencien uno por encima del otro (p. 23). Los textos de Miguel de Unamuno encarnan el mejor ejemplo de este *confinium*, de acuerdo con el alemán. En consecuencia, la forma de los ensayos para Bense no sería algo tan evidente como la estructura. En este sentido, el contenido del ensayo cobra la misma relevancia de la forma; ambos están imbricados (en un *confinium*), lo que determinará la característica genérica en la exposición del alemán, porque el ensayo deviene la expresión de un método —concepto que recuerda al de repetición— experimental:

escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema del lado al otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual, reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura (pp. 24-25).

El proceso mayéutico de Lukács se torna aquí el método experimental de Bense. Si bien no hay repetición, estrictamente, en la forma ensayística, de acuerdo con el juicio de los dos autores, sí la habría en el método (o en el proceso) que, como se ha visto, se encuentra estrechamente unido a la forma. El alemán señala al respecto: “la dialéctica se encuentra en lo experimental. La naturaleza de forma y fondo del ensayo no es otra cosa que una intención socrática y por tanto busca lograr su propósito experimentando” (Bense, p. 31).

La diferencia entre ambas propuestas radica en la preferencia de distintos conceptos: “destino”, por un lado, y “tendencia”, por el otro. La “tendencia” es apenas un impulso que todavía no se hace realidad, por ello el ensayista la busca a partir de la experimentación y de su efecto en el lector: intenta hacer aparecer un tema al usar su imaginación y su capacidad combinatoria.⁵⁸ Esto explica la característica liminar del ensayo en Bense: si en exclusiva la poesía crea, el ensayo, por medio de la prosa, logra lo idéntico en relación con la potencia: en el ensayo se busca “producir lo existente” (p. 30) —lo que recuerda de nuevo a la mayéutica—; se produce algo, con fin didáctico, que aún no estaba delineado; pero que ya existía.

En síntesis, para Bense, el ensayo es un género en el que, además de seguir el método experimental, las fronteras o las demarcaciones se desvanecen por la coexistencia de dos clases distintas de expresión (una estética y una ética). El concepto de “ensayo como *confinium*” constituye una valiosa aportación, porque aparte de funcionar dentro de la perspectiva benseniana, puede utilizarse en otras reflexiones acerca del ensayo, pues existen otros textos que mezclan más de dos tipos de disciplinas o expresiones.

Por último, Theodor Adorno (1903-1969), en “El ensayo como forma” (1958), problematiza las propuestas de los dos teóricos anteriores, debido a que, frente a las ideas de proceso y método que proponían Lukács y Bense, Adorno sostiene que el ensayo carece de método. El género constituiría una expresión *antisistémica*, es decir, el ensayo se rebelaría contra el academicismo y la sistematización de la ciencia y de la filosofía. Adorno expone

⁵⁸ En mi lectura me apego a lo sugerido por la traductora de *Sobre el ensayo y su prosa*, Martha Piña, quien afirma que “tendencia” puede obedecer al sentido propuesto por Hegel en el prólogo de su *Fenomenología del espíritu*. El filósofo alemán sostiene que: “En efecto, la cosa no se reduce a su fin, sino que se halla en su desarrollo, ni el resultado es el todo real, sino que lo es en unión con su devenir; el fin para sí es lo universal carente de vida, del mismo modo que la *tendencia* es el simple impulso privado todavía de su realidad” (G.W.F. Hegel, “Prólogo”, en *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 8. Las cursivas son mías).

que, en el ensayo, los conceptos se introducen desde lo inmediato —no hay ceremonias que los precedan—; en él no importa la consistencia de la argumentación: “[el ensayo] suspende el concepto tradicional de método. La profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto, no por la profundidad con que lo reduce a otro”.⁵⁹

En consecuencia, el ensayo sería ametódico al provenir de una experiencia espiritual en donde los conceptos no avanzan organizadamente, ya que el mismo pensamiento no opera en un solo sentido: “los momentos se entretejen como un hilo de un tapiz” (p. 22). Con base en esta metáfora, Adorno habla del “ensayo como forma”, ya que, en efecto, la forma del ensayo trata de reflejar esa operación espiritual en la cual no existe la jerarquía: los conceptos deben apoyarse unos a otros, crear relaciones entre sí, yuxtaponerse, al igual que los hilos de un tejido.

Un buen ensayo para Adorno debe liberarse de las pretensiones de integridad, y continuidad; su forma, así, tiende a ser fragmentaria: “tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento” (p. 26). Los conceptos seguirán siendo fundamentales, al igual que en Lukács y Bense; sin embargo, en Adorno no existe el afán por la pregunta. El ensayo es espontáneo y permite la equivocación. Incluso, el ensayo al estar liberado de la presión académica puede dar buen uso a las estrategias retóricas, puesto que las satisfacciones que tales estrategias le brindaban al oyente ahora se traducen en la “idea de la felicidad de una libertad frente al objeto que da a este más de lo suyo que si se lo integrase despiadadamente en el orden de las ideas” (p. 31). Según la visión de Adorno, el ensayo al desligarse de un método, al permitirse equivocarse y reflexionar a partir de ello, facilita que

⁵⁹ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2003, pp. 20-21. Cito por esta edición.

las palabras revisadas sean analizadas a fondo: las palabras exhiben otras aristas que desde el procedimiento usual de la ciencia, la filosofía y la historia no se alcanzarían a vislumbrar.

La propuesta de Adorno, otra vez, le brinda relevancia al contenido del escrito a la hora de hablar de la forma. Si en los otros pensadores el destino se hace forma o ésta reside encriptada en la experimentación, en Adorno será sólo contenido, debido a que carece de método. De ahí que el ensayo “debe el contorno a su contenido” (p. 27): su forma dependerá del avance del discurso. Lo anterior genera la idea de que cada ensayo tendrá su propia forma o, visto desde otro ángulo, que cada autor tendrá su propia manera de escribir ensayos; sin embargo, lo anterior no implica que no se les pueda reconocer como tales y amplía más los alcances de este tipo de escritura.

Pese a contradecir la idea de proceso o método, Adorno concuerda con el resto de teóricos aquí mencionados, en torno a la importancia del contenido, al momento de establecer una forma específica del ensayo. Según Adorno, lo que interesa es la forma libre de la organización de los conceptos, su liberación del método científico: “la dicha y el juego le son esenciales” (p. 12) al ensayo y así puede encargarse de palabras o de hechos que la ciencia o la historia dejan usualmente de lado. En consecuencia, en Adorno no tiene sentido hablar de proceso, pero sí de desarrollo. Aun así, instaurar la predominancia del “desarrollo” del ensayo, en cuanto a la “forma”, permanece lejos de la especificidad de la forma ensayística. En este punto cabe la pregunta: ¿existe algo específico en el “desarrollo” de los ensayos?

En la contemporaneidad, un español, el académico José María Pozuelo Yvancos (1952) responderá que lo específico del desarrollo ensayístico radica en la “tensión del discurso desde el autor”. Dicho de otro modo, en su propuesta publicada en el artículo “El género literario ‘ensayo’” (2005) sostiene que el ensayo no es propiamente un género, sino una *actitud* escritural, “un modo de proceder en la organización del discurso, un estilo,

entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada desde su misma personalidad, de abordar cuanto asunto trate”.⁶⁰

El autor, entonces, será la base fundamental de la teorización de Yvancos, pues el modo de ejecución del discurso cimentará la forma específica del ensayo.⁶¹ Por lo tanto, dicha “tensión del discurso desde el autor” no depende de la naturaleza del tema, sino del tratamiento que de éste haga el autor desde su perspectiva, de su “personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente de su discurso*”.⁶² Aquí reside la contribución esencial de Pozuelo Yvancos, en enfatizar la importancia del tiempo de la enunciación en la “ejecución” del discurso del autor: el ensayo hace “que prevalezca el tiempo del discurrir mismo”.⁶³

De manera que se reconocerá dicha “actitud escritural” con base en la fuerte impronta del autor en su tratamiento de los temas y en la exhibición de ese desarrollo en el presente que, se infiere, llegará al lector de primera mano. La importancia del autor, su yo en exclusiva, no sólo será elemental para entender la forma de acuerdo con el teórico español, también lo será para el sujeto ensayístico mismo. Por ende, retomaré un poco de su propuesta en el tercer capítulo de la presente tesis referente al autor y al sujeto en el ensayo.

Ahora bien, me trasladaré a las coordenadas hispanoamericanas⁶⁴ de la mano de Liliana Weinberg (1956), uno de las mayores referentes de la teoría del ensayo en este lado

⁶⁰ José Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 186.

⁶¹ *Ibid.*, p. 187.

⁶² *Idem.* Las cursivas son mías.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ En el ámbito hispanoamericano también destacan los estudiosos José Luis Martínez y Claudio Maíz; no obstante, este último en sus trabajos no dedica espacio a la forma ensayística como tal y Martínez solo dice acerca de la forma ensayística: “es orgánica, no mecánica. Por ello, sólo debemos hablar, al tratar este aspecto, de la forma artística del ensayo” (en José Luis Martínez, *Teoría del ensayo* [versión electrónica], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 66). En cierto modo, en Martínez también podría hablarse de desarrollo en tenor de Adorno, pues no hay nada específico ni determinado.

del mapa. Como es usual, me interesa exponer sus reflexiones acerca de la forma ensayística, entonces referiré tres de sus libros más conocidos: *Umbral del ensayo* (2004), *Situación del ensayo* (2006) y *Pensar el ensayo* (2007), gracias al cual ganó el Premio Internacional de Ensayo en 2006. A pesar de que no pasó mucho tiempo entre la fecha de publicación de los libros, en *Pensar el ensayo* se advierte una evolución en el pensamiento de Weinberg en torno al género que se ha convertido en su materia favorita. Las reflexiones de la estudiosa son de largo aliento, por ello hay que fijarse bien en donde deja sus máximas. En consecuencia, leer a Weinberg significa constatar lo que ella misma sostiene: leer un ensayo es leer, a su vez, una experiencia lectora.⁶⁵

Weinberg bebe de los principales teóricos del ensayo de la tradición occidental; pero, sin lugar a dudas, serán Lukács y Adorno sus grandes ejes rectores. Ella también fijará su atención sobre el contenido, el punto de vista y el acto de juzgar; no obstante, en la propuesta de Weinberg aparecen mezclados. Con el propósito de explicar cómo funciona su mezcla, haré un resumen por partes. Primero, sostiene que el ensayo posee una estructura clara y ciertas reglas de funcionamiento puesto que, a diferencia de otros tipos de prosa de ideas, el ensayo ostenta: “una voluntad de forma: el ensayo se constituye en ejemplificación de sí mismo”.⁶⁶ Según Weinberg en el ensayo no hay que buscar “esa” estructura fija e inmóvil, sino que hay que poner atención a los principios constructivos determinantes en la configuración del texto, tal cual lo enseñó el estructuralismo.⁶⁷

Dichos principios, segundo, son variables, ya que dependen del punto de vista del autor, es decir, el autor se convierte en intérprete del mundo. El acto de enunciación en el ensayo parte desde su interpretación. De ahí la ley que rige la reflexión de *Pensar el ensayo*:

⁶⁵ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007, p. 108.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Cf. Ibid.*, p. 76.

“el que piensa escribe”.⁶⁸ Será el intérprete (en términos de Weinberg: ensayista) quien descubrirá “una *forma* de dársele el problema que él a su vez traducirá en la *forma* del ensayo”.⁶⁹ De nuevo, el contenido, o aquellos principios constructivos, constituyen parte esencial de la forma del ensayo en este marco. La académica ofrece el ejemplo de las *Tres Guineas* de Virginia Woolf: “el título se corresponde con la estructura tripartita del ensayo y cada una de sus secciones corresponde con la recurrencia en varios niveles de sentido del número tres (los tres años, los tres puntos suspensivos, las tres razones, etc.)”.⁷⁰

En síntesis, el ensayo para Weinberg sería un proceso de interpretación en donde la especificidad estaría dada en su presentación ante el lector: en el momento en que está sucediendo, en el que se está “performando”. De ahí que el tiempo gramatical casi siempre sea el presente.⁷¹ Dicho proceso de interpretación estaría fuertemente marcado por el punto de vista del autor, quien encontrará la mejor manera de plasmar en contenido y, por consiguiente, en forma, su pensamiento. Debido a lo anterior, en Weinberg, la forma vuelve a quedar inconcreta, dependiente de los artificios del ensayista. Así, no propone un desarrollo modélico del ensayo —a diferencia de Lukács—; es más: no hay modelo, aunque siempre se tendrá la posibilidad de encontrar la estructura de cada ensayo al reparar en los principios constructivos que suscitó el contenido. De modo que Weinberg no piensa la forma como “una estructura abstracta y congelada”, sino como una “transformación dinámica” —semejante a la idea de forma de Tinianov— que convierte a los problemas (también les llama “materiales extraensayísticos”) en “materia ensayística donde el ensayo encuentra su forma”.⁷²

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32. Cursivas en el original

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁷¹ *Cf. ibid.*, p. 44.

⁷² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 93.

En *Umbrales del ensayo*, precisamente, Weinberg ya adelanta un poco las ideas anteriores, que tienen base en Adorno, al destacar la relación entre forma y estilo autorial. Adorno creía en la antisistemicidad de la ensayística, por lo cual no postuló ningún modelo. El alemán, como bien lo recupera Weinberg, abre y cierra de este modo al ensayo: lo abre al separarlo de un molde; pero lo cierra al conminarlo a crear su propia estructura. Así el ensayo “se ve obligado a trabajar «enfáticamente» la forma de exposición. De allí que el estilo del ensayo no sea un mero elemento adicional, adjetivo o prescindible, sino que la forma del ensayo acompaña al despliegue del juicio que se lleva a cabo”.⁷³

En todas estas páginas la forma tiene un equivalente con el término estructura; sin embargo, Weinberg, también, la identifica con estilo. El estilo es, según René Wellek (1903-1995) y Austin Warren (1899-1986), “el sistema lingüístico individual de una obra o conjunto de obras”.⁷⁴ Los recursos que hacen identificable, a veces hasta inconfundible, a un autor constituyen componentes relevantes dentro de la forma ensayística para Weinberg. Esto a raíz de que elementos, como las figuras retóricas, pueden llegar a ser principios fundamentales del “despliegue del juicio”; ella da el ejemplo de la ironía;⁷⁵ lamentablemente, no profundiza en ello. Con todo, el uso de figuras retóricas, verbigracia, está al arbitrio del autor quien decide cómo será su traducción de problemas intelectuales a contenidos ensayísticos.

De esta manera, en Weinberg sigue siendo operativo usar el término “desarrollo”, ya que la forma —la estructura o el estilo, sinónimos en su argumentación— es determinada por el autor, por su interpretación y sus recursos lingüísticos y retóricos. A la pregunta: ¿existe

⁷³ Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 26.

⁷⁴ R. Wellek y A. Warren, *op. cit.* p. 214. También se refieren al estilo como los “rasgos que lo distinguen de los sistemas lingüísticos circundantes” (*Ibid.*, p. 216).

⁷⁵ Cf. L. Weinberg, *Umbrales...*, p. 26.

algo específico en el desarrollo de los ensayos?, ella respondería que sí: los principios constructivos que se manifiestan gracias a la transformación dinámica; aunque todo texto obedece a ciertos principios que le otorgan estructura, entonces, ¿qué será lo exclusivo del ensayo? Al menos con base en Weinberg, la respuesta podría residir en el presente de enunciación, aún más, en el “presente de la interpretación”: el constante acto performativo del ensayo realizado por el intérprete que, a su vez, es interpretado por el lector. A este doble proceso lo denominaré “desarrollo performativo” (ahondaré en él más adelante). En otras palabras, en el “desarrollo performativo” del ensayo quizás resida la especificidad del género, con todo y aunque ostente la facultad de presentarse diversamente, la carta de Lukács es el mejor ejemplo.

Vale la pena recordar la reflexión acaecida en la introducción de *Pensar el ensayo*, en la cual Weinberg expone el doble carácter del género, pues éste no es sólo proteico, por su flexibilidad en la forma y su permanente capacidad de transformación, además es prometeico: “heterónimo, vinculador, mediador y articulador de mundos”.⁷⁶ El ensayo visto desde su capacidad de enlazar discursos, a veces heterogéneos, lleva a preguntar de nuevo por la especificidad. La capacidad proteica y prometeica facilita que el ensayo pueda darse al lector mediante diferentes géneros, disciplinas y hasta materialidades. Lo anterior se enlaza con el final del libro, allí la autora revisa, basada en dos grandes ensayistas hispanoamericanos, dos fronteras que le parecen definitivas: el ensayo-poesía y el ensayo-ficción.

Ver al ensayo prometeicamente permite ampliar las miras y constatar que aquello que algunos afirman que define al ensayo, un texto en prosa no ficticio, no se cumple en todos los casos. Weinberg ofrece el ejemplo de Octavio Paz en la primera frontera y de Jorge Luis

⁷⁶ L. Weinberg, *Pensar...*, p. 11.

Borges en la segunda.⁷⁷ Al final, lo prometeico se impone y las fronteras se sobrepasan, hecho que dota al ensayo de posibilidades infinitas, de ahí que sea válida la pregunta: ¿todo cabría en el ensayo mientras se cumpla el “desarrollo performativo”?

Si se parte del hecho de que la forma es, en exclusiva, estructura, no podría haber una específica que delimite al ensayo. De acuerdo con los teóricos revisados previamente, la forma del ensayo está estrictamente ligada a un proceso de juzgamiento y, por lo tanto, al contenido. De este modo, la forma ensayística no sólo involucra a la estructura y al tema, sino también al estilo escritural; sin embargo, la unión de estos tres elementos se presenta de forma variada según el desarrollo interpretativo de cada ensayo (ofreceré algunos ejemplos más adelante). En consecuencia, hasta este punto de la reflexión, se podría contestar que sí, que un ensayo puede permitírsele todo mientras cuente con un ostensivo “desarrollo performativo”, pues en el proceso del juicio reside lo que diferencia a un ensayo de otro tipo de escritos.

Así que propongo al “desarrollo performativo” como característica específica que permitiría reconocer si un texto es un ensayo. El concepto se desprende, como ya se mencionó, de la teorización realizada por Liliana Weinberg, donde la especificidad ensayística radica en el presente de la interpretación y en esa doble acción que esto implica: “el ensayo representa una mirada que observa a la vez que evalúa, en un esfuerzo tensivo que se tiende desde y hacia un mundo valorado”.⁷⁸ Y de la de Pozuelo Yvancos en el tenor de la mirada en el tiempo presente:

Esa capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es

⁷⁷ Cf. L. Weinberg, “Fronteras del ensayo”, en *Pensar el ensayo*, op. cit., pp. 171-213.

⁷⁸ L. Weinberg, *Pensar el ensayo*, p. 23.

un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, como si continuase vivo el diálogo con su interlocutor.⁷⁹

Entonces, el “desarrollo performativo” correspondería a la ejecución en el presente del ejercicio del juicio, de la interpretación que, posteriormente, interpretará el lector. Me gustaría, sin embargo, precisar de dónde proviene el término “performativo”, debido a que no constituye una simple calca del verbo inglés “to perform”, sino que tiene su base en el concepto “performative” creado por el filósofo John Austin (1911-1960). En la primera conferencia recogida en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), Austin afirma que una expresión performativa “indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo”.⁸⁰ Es decir, al enunciar, se ejecuta.

De ahí que el concepto del filósofo británico resulte operativo al hablar de la especificidad ensayística, puesto que al enunciar desde el presente, el ensayista no sólo enuncia sino que, al mismo tiempo, interpreta (juzga). Por ende, leer un ensayo compone la interpretación de una interpretación. Entonces el “desarrollo performativo” refiere al presente de enunciación, concretamente, al “presente de la interpretación”: el constante acto performativo del ensayista que, a su vez, es interpretado por el lector.

El hecho hipotético de que la forma ensayística sea tan flexible que únicamente dependa de la interpretación (o la ejecución en términos de Pozuelo), contribuiría enormemente al estudio y, por qué no, a la valoración del género: se hablaría de alcances y no de limitaciones. Al mismo tiempo, este “despliegue del juicio”, en tenor de Lukács,

⁷⁹ J. Pozuelos, art. cit., p. 190.

⁸⁰ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, comp. de J. O. Urmson, trad. de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Paidós, Barcelona, 1982, p. 47.

Soy consciente de la refutación de lo “performativo” que despliega Derrida en su ponencia “Firma, acontecimiento, contexto”; empero, no me interesa la totalidad de acepciones e implicaciones que se derivan de éste, sino como concepto comunicativo con un sentido intencional, tal como lo afirma el propio Derrida en su lectura de Austin (cf. Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 362-369).

involucra directamente al contenido, al fondo que, pese al afán de los formalistas rusos, resulta indisoluble de la forma. Por consiguiente, la segunda gran categoría que se habrá de explorar será la del contenido que, también, exhibirá otras estructuras ensayísticas aparte de la carta que abre toda la reflexión teórica del género.

1. 3. TRES EJEMPLOS

Con el fin de evidenciar la diversidad de formas existentes en el género, traigo a colación tres ensayos hispanoamericanos: el primero es una conferencia; el segundo, un “ensayo fotográfico” y el último, un conjunto de notas. El primero de ellos, la conferencia leída por Alfonso Reyes en el Palacio de Bellas artes en 1941, está fechado en 1940. La obra consta de doce segmentos en torno al tema de la crítica literaria y los grados que se pueden advertir durante el ejercicio del criterio, según el intelectual mexicano. “Aristarco o Anatomía de la crítica” no sigue, al pie de la letra, las reglas retóricas para los discursos: no lo precede una *captatio benevolentiae*, aunque sí finaliza con una sutil invitación, dirigida a los jóvenes, a la práctica de la crítica en su grado más sublime: el del juicio.

Y es que esta “charla”, como la llama Alfonso Reyes, conforma una apología del juicio, aquella capacidad que viene en conjunto con la de crear: su antagonista inevitable e imprescindible. De modo que, podría decirse, el texto es un despliegue del juicio de Reyes sobre el juicio mismo; no obstante, el escritor mexicano no inicia alabando a la crítica, sino burlándose de ésta. El humor intelectual de Reyes marcará el inicio de su exposición:

¡La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! [...] Anda al revés y se abre paso a codazos. Todo lo ha de contrastar, todo lo pregunta e inquieta, todo lo echa a perder con su investigación analítica. Si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia. “Pero ¿lo has pensado bien?”, le dice en voz baja al que se entusiasma. Y hasta se

desliza en la cámara de los deleites más íntimos para sembrar la duda. Al galanteador, le hace notar el diente de oro y la arruguita del cuello, causas de súbito desvío.⁸¹

La ironía del párrafo inicial le sirve para captar la atención de su auditorio y, al mismo tiempo, para abrir la discusión acerca de la crítica, ya que primero resalta la “mala fama” de la disciplina con el propósito de mostrar, luego, la verdadera función de ésta. La crítica, vuelta prosopopeya, termina comparada, mediante el símil, con el carácter inoportuno del cobrador de la renta y, de manera implícita, con todos aquellos sucesos que, potencialmente, arruinarían el día de una persona. Así, Reyes explota la idea negativa de la crítica y remata con: “¡Ay, Atenas era Atenas, ni más ni menos; y con serlo, acabó dando muerte a Sócrates! ¿Y sabéis por qué? He aquí: ni más ni menos, porque Sócrates inventó la crítica”.⁸²

En un segundo movimiento, de la crítica pasa al ser humano, pero sólo para volver a ella, pues su reflexión acerca de la naturaleza humana y la historia de la creación poética van encaminadas a explicar de dónde surge la crítica. Entonces, “aquella criatura a contrapelo del deleite ingenuo de la vida”, en realidad, hace parte integral y constante de la vida humana desde la propia autocrítica mental hasta que se separa para convertirse en la otra cara de la moneda de la creación: “Sigamos el símbolo: nuestro Día de la Creación se confunde con nuestro Día del Juicio”.⁸³

La crítica, aunque parte de una diada, conforma una instancia autónoma que busca juzgar desde la distancia. En este punto, el carácter didáctico de la conferencia toma más fuerza al responder a la pregunta: “¿cómo se acerca la crítica al poema?”.⁸⁴ Reyes propondrá tres grados que, a su vez, son tres de los doce segmentos que componen el texto: 1. La impresión, en donde defiende el acercamiento impresionista; 2. La exégesis, que corresponde

⁸¹ Alfonso Reyes, “Aristarco o anatomía de la crítica”, en “Experiencia literaria”, en *Obras completas*, tomo XIV, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 104.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

al modo didáctico de la crítica que consta de un método enseñable; 3. El juicio. El juicio es, según el mexicano, la última instancia de la crítica; no obstante, a diferencia de la exégesis, no puede enseñarse y carece de método definido, puesto que “adquiere trascendencia ética y opera como dirección del espíritu [...] Le acomoda la denominación romántica heroica: es acto del genio”.⁸⁵

Al finalizar, apela a tres ejemplos con el fin de dejar clara su intención didáctica; pero en un tono más relajado para “contar ahora los deleites que procura la crítica”.⁸⁶ De tal manera, Reyes logra exponer su defensa de la crítica al relajar la reflexión teórica, pues lo que importa es la persuasión del discurso dirigido a un público específico: abre y cierra con un tono más relajado, incluso divertido. Aquí no hay un final abrupto, a la usanza de Lukács; pero hay un ejercicio del juicio, hay “desarrollo performativo”, porque el mexicano, al identificar la “mala fama” de la crítica, exhibe su modo de juzgarla, su juicio del juicio y con base en su exposición afincada en la naturaleza humana, en su propia experiencia como humano, invierte la valoración negativa de la crítica. De este modo cumple con su intención apologética, la cual imprime una fuerza de perspectiva (Bense, p. 25) y su punto de vista (Lukács, p. 23) en el desarrollo del texto, lo que explicaría la forma discursiva de su charla anteriormente preparada.

Según Weinberg, los materiales extraensayísticos dictan la forma (estructura y estilo) del ensayo y es así como Reyes, mediante doce segmentos, una breve historia de la creación poética (y, por lo tanto, de la crítica), tres ejemplos y el uso de figuras retóricas, pasa de un inicio irónico a enaltecer las cualidades y la potencialidad de deleite de la crítica. Además, lo hace desde su propia experiencia, como humano y como lector, desde su “vivencia

⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

sentimental”, aquella capacidad de dar expresión a la conceptualidad, a la intelectualidad a partir de la vida misma.⁸⁷

Ahora bien, el “ensayo fotográfico” o *Prosa del observatorio*, escrito y fotografiado por el argentino Julio Cortázar (1914-1984), compone un entramado entre poesía, comentario científico, carta, pie de foto, descripción y reflexión poética, política y social. Y es que a raíz de su visita a la India, específicamente, a los observatorios construidos por el sultán Jai Singh en las ciudades que, ahora, se llaman Jaipur y Dehli, y la lectura de un artículo de divulgación científica en el periódico *Le monde*, el argentino reflexiona por medio de las imágenes poéticas que le ofrecen la curiosidad de otros hombres: la del sultán que auscultó los astros y la de los científicos que se concentraron en una criatura que, aunque conocida, engloba muchos misterios: la anguila.

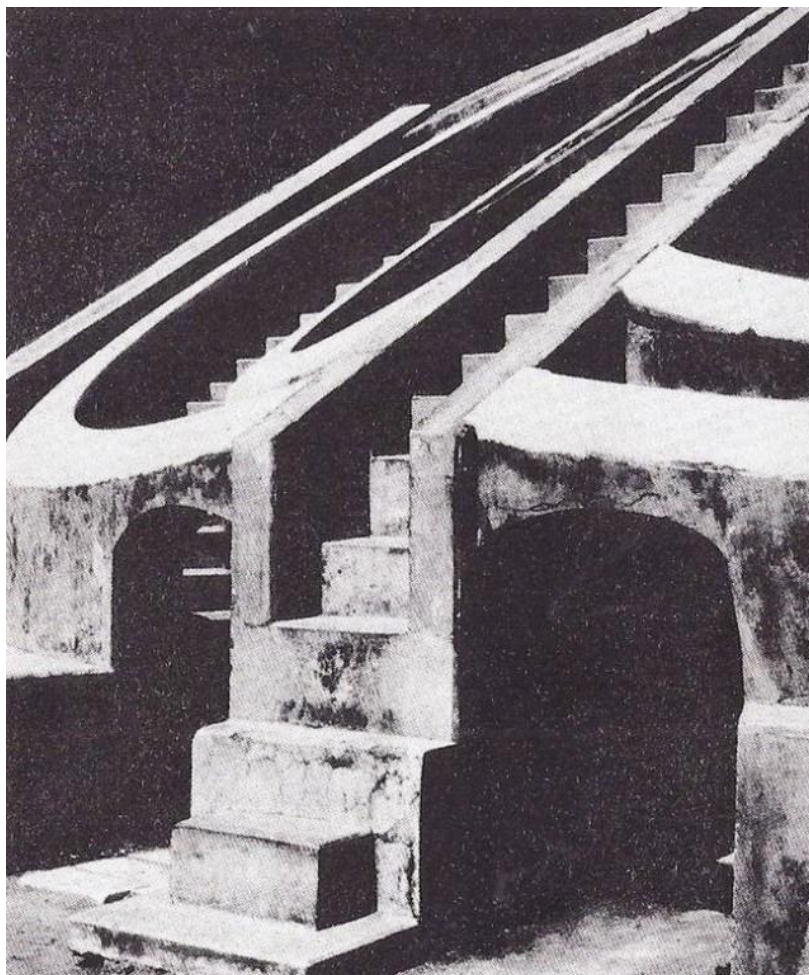
De ahí que la forma mute constantemente al igual que su contenido y su reflexión, pues, como ya afirmaría Adorno, el ensayo “debe el contorno a su contenido” (p. 27). *Prosa del observatorio* constituye un ejemplo privilegiado en este sentido, porque, además de estar acompañado de fotografías, inicia en poema en prosa libre y continúa el decurso en una prosa poética que, en momentos, deviene comentario científico; otros, reflexión poética, plagada de figuras retóricas (con una fuerte base en la metáfora y en la analogía); otros, en diálogo dirigido específicamente a cada científico que se ha encargado del estudio de las anguilas; y, finalmente, en una carta dirigida a una de las científicas, la señora Bauchot, para regresar a la reflexión libre, con clara inclinación política y social, que usa la cadencia poética como vehículo rítmico.

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre,

⁸⁷ Cf. G. Lukács, “Sobre la esencia...”, p. 23.

esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo,⁸⁸

89

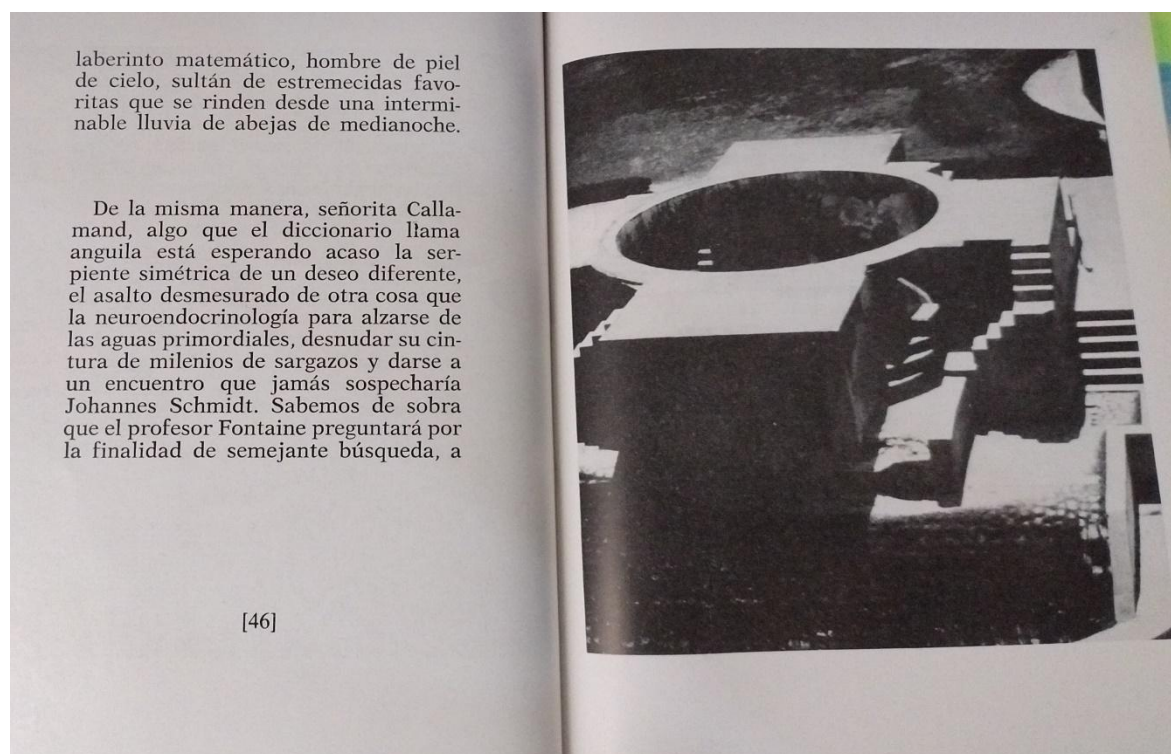


Con un poema detonado por la idea de inmensidad y finitud que provoca el concepto de “hora”, acompañado a la siguiente hoja de los escalones del observatorio, a los que tanto hará referencia el argentino a lo largo de las páginas de *Prosa...*, se abre el libro a la infinidad de conceptos poéticos, filosóficos y científicos que desplegará en el resto de sus páginas. Se trata de una extensa, y bellísima reflexión, que contrapone y, a la vez, funde al conjunto de anguilas, que retorna al origen, con las constelaciones de estrellas que estudiara el sultán.

⁸⁸ Julio Cortázar, *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1984, p. 9.

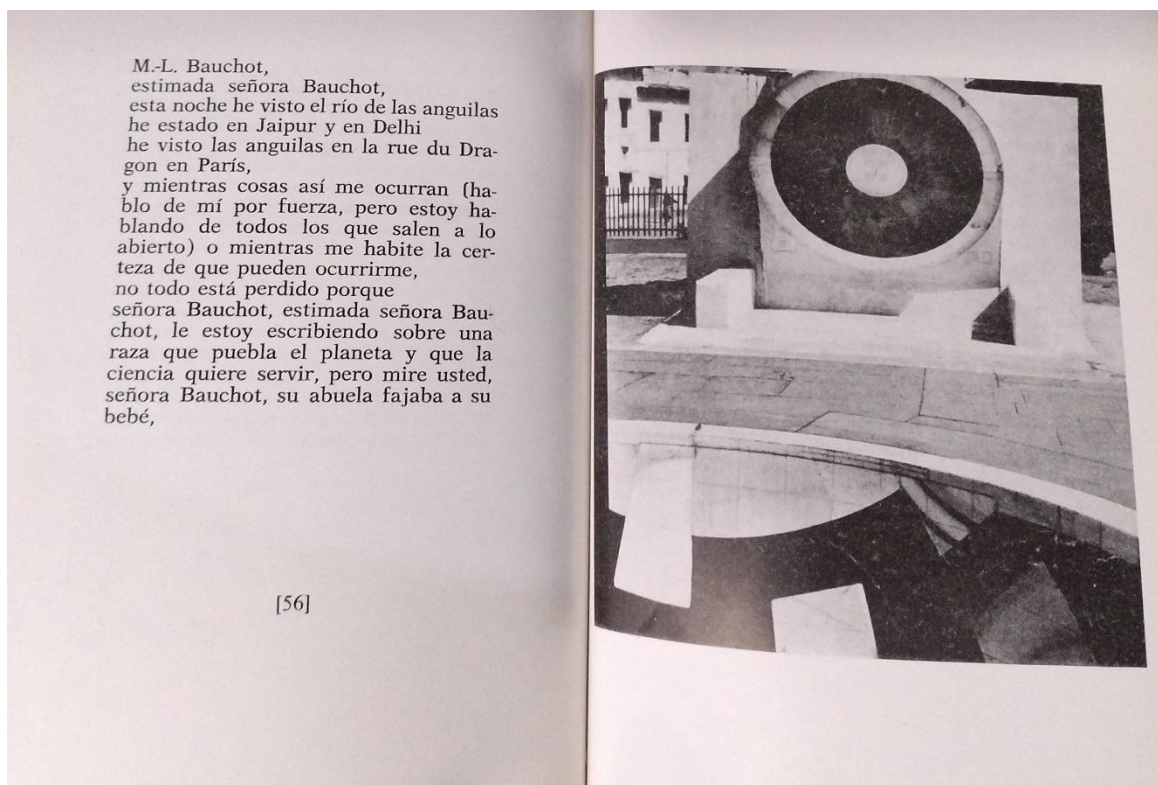
⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

Además, apela textualmente a los científicos que se citan en el artículo que funciona de intertexto:



El propio Cortázar, en un texto que antecede a su prosa, sostiene que la alusión a los científicos, no debe tomarse de manera personal, ya que, al igual que las anguilas y las estrellas, hacen parte de una imagen que apunta al lector. Y, en efecto, ocurre de este modo, ya que la alusión directa funciona como recurso para suavizar la crítica de la ciencia convencional que realiza el argentino, a modo de un diálogo sin respuesta que busca desvelar lo que no quiere ser desvelado: el misterio de las estrellas o del “suicidio” de las anguilas. Y es que ahí reside el meollo de la cuestión de este entramado estructural, formal y de contenido: en que Cortázar contrasta la ciencia (quizás primigenia) hecha por Jai Singh y la de los científicos, de la década de los sesenta, con el fin de privilegiar un modo de ver el mundo, de entender el mundo, que está muy lejos del afán ordenador y clasificador de la

ciencia convencional, que se detiene en precisiones como los títulos para cada etapa de las anguilas.



La carta conforma otra manera de responder a los científicos que estudian las anguilas, porque la reflexión entera, que compone el libro como tal, también funciona como un largo comentario en respuesta de lo leído en el periódico; pero una respuesta que no se encuentra dirigida a los científicos, aunque textualmente hace el gesto de parecerlo, sino a los lectores de la prosa de Cortázar, aquellos que quieren ser partícipes del “despliegue del juicio” del famoso escritor argentino en torno a los primeros observatorios indios y al ciclo de vida de las anguilas. De modo, que todo este trasegar entre la poesía, la filosofía, la ciencia y la fotografía, que se presenta por medio del poema libre o el poema en prosa, del comentario y de la epístola, constituye un ensayo pensado desde la propuesta de la presente tesis: un texto libre, que carece de forma establecida, que combina varios tipos de estructuras o géneros distintos; pero que se delata ensayo en razón de que el juicio se despliega en una ilusión

constante del presente que llega de primera mano al lector, quien se encargará de interpretar las interpretaciones cortazarianas.

Y lo que pone en juicio esta mezcla entre lo pictórico físico y lo pictórico imaginado a causa de la palabra escrita, que se denomina en conjunto *Prosa del observatorio*, es a la “mirada” de la ciencia del siglo XX, que busca reducir a explicaciones hormonales, el ansia de vida, de perpetuación, que pasa inexorablemente por la muerte, de las anguilas. Cortázar, entonces, propone una revolución, pero no una marxista (aunque finalice con el énfasis en que el poeta debe leer sobre filosofía política): una revolución de la mirada, del modo en que se observa el mundo. Por ello, las anguilas y el método de los científicos que las estudian se relacionan con los observatorios contruidos por arbitrio de un sultán: son una incitación a abrirse al universo, al infinito por antonomasia, por medio de la observación. En *Prosa...* se enjuicia lo cerrado, se pone en tela de juicio al proceso coercitivo de la ciencia del siglo XX, y se antepone una invitación a la “noche pelirroja”, a la observación hecha en lo abierto:

Basta entrar en la noche pelirroja, aspirar profundamente un aire que es puente y caricia de la vida, habrá que seguir luchando por lo inmediato, compañero, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que algunas vez llamaremos realidad.⁹⁰

Con todo, esta rica amalgama que une a la ciencia y a la poesía (texto que, de seguro, hubiesen alabado Lukács y Bense), no busca sólo el olvido del proceso cerrado en aras de la predilección por lo abierto, sino que busca una síntesis. De ahí que la cita anterior contenga la palabra “conciliación”, porque frente al afán científicista de profunda raigambre taxonómica, debe integrarse también el ritmo y la manera en como el humano conoce por naturaleza: desde la contemplación, desde el instinto, la intuición y su consciencia de finitud.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 76-78.

Por último, “Notas sobre enfermos de velocidad”, escrito por la mexicana Vivian Abenshushan (1972), refiere un conjunto de notas en las cuales la autora juega con las posibilidades que le ofrece el procesador de texto y, con esto, logra, en última instancia, realizar una crítica al ritmo de vida enmarcado en el capitalismo. El texto está dividido en dos columnas, cada una con distinto tipo de fuente, que, a su vez, se encuentran segmentadas y señaladas por viñetas al comienzo de cada fragmento: una bicicleta en la derecha, un *mouse* en la izquierda. Las viñetas, en este sentido, simbolizan el movimiento y la quietud, mientras adelantan el tono de su contenido: la bicicleta representa a los vehículos de los que se hablará en la columna izquierda; el *mouse*, a las constantes autorreferencias al quehacer de la escritora, quien confiesa que prefiere escribir a computador.

Las notas se ajustan a la perspectiva de Adorno, quien expone que un ensayo debe ser fragmentario y debe estar estructurado de modo que pueda interrumpirse en cualquier momento (p. 26). Pese a todo, los fragmentos de “Notas...” guardan relación entre sí: primero, cada columna corresponde a una postura y ejecución distintas en torno a la reflexión sobre la velocidad; segundo, ambas columnas se relacionan entre sí al punto de que, en la derecha, la ensayista se permite reflexionar acerca del conjunto completo de notas.⁹¹

En la columna izquierda, se despliega una historia de la velocidad desde la literatura, Abenshushan recupera las reflexiones de las personas que vivieron los cambios más decisivos en ese sentido. Se evidencia un trabajo de reinterpretación de las ideas (y obras) de otros, en aras de una crítica a la velocidad —más allá de sus niveles físicamente peligrosos— y a la metáfora-mandato que ésta evoca: la de la productividad frenética; sin embargo, también es un trabajo de reapropiación, ya que varios fragmentos constituyen únicamente citas sin

⁹¹ Cf. Vivian Abenshushan, “Notas sobre enfermos de velocidad”, en *Escritos para desocupados*, Surplus Ediciones, Oaxaca, 2013.

necer inmóvil en la cama, entregarse a la vida mental, renunciar a los horarios de una existencia atrofiada y regida por la producción.



De Quincey entendió que la velocidad era una forma de ver que excedía a la mirada humana. A ella se llegaba siempre demasiado tarde, como si la realidad sobre ruedas fuera inalcanzable y nunca se le pudiera arrojar la sonda del pensamiento. No había modo de armonizar la rapidez del accidente y la asimilación de la experiencia, la lectura de los acontecimientos. Cuando advirtió la dificultad de ver las cosas a través de las barreras de la velocidad, decidió volver al observatorio (extraordinariamente más atento y pausado) de la escritura, la única fuerza capaz de manipular el instante y estudiarlo de cerca, como a un pájaro disecado en pleno vuelo. Escribiendo: así se alivia el alma del shock de la velocidad. En su narración, la catástrofe progresa con un ritmo lentísimo, opuesto al de su violencia súbita, como si De Quincey quisiera meterse en los personajes del calesín hasta hacerlos desprenderse de su agonía.



Tengo diez años y en el radio del auto se escucha, minuto a minuto, la "hora del Observatorio, misma de Haste, Haste, la hora de México". Hace frío, hemos salido corriendo. Mi hermana y yo comemos un pedazo de pan tostado con mermelada en el asiento trasero del Volkswagen. Mi mamá conduce; mi papá permanece en casa dormido (padece insomnio o lee hasta las cinco de la mañana). Recuerdo la escena como una imagen recurrente, casi como una definición temprana de mis ritmos adultos: aunque viviáramos a seis cuerdas de la escuela, siempre llegábamos tarde. O sobre la hora. Usábamos la cercanía como coartada para despertarnos tarde y sin prisa, para retrasar nuestra entrada al mundo unos minutos más, que siempre me parecieron demasiado cortos. ¿Cómo hacían los niños que vivían al otro lado de la ciudad para llegar a tiempo? Tal vez no se resistían. O se resistían menos. Pobres criaturas domesticadas. Nosotras, en cambio, como nuestro padre, adorábamos la cama. La adoramos todavía, el

interpretación o comentario, a guisa de ejemplo: “el reloj convierte al tiempo, de un proceso de la naturaleza, en una mercancía que se puede medir, comprar y vender, como telas o jabones (George Woodcock)”.⁹²

En el fragmento aquí reproducido, la autora mexicana muestra una clara inclinación hacia el símil, pues aparece tres veces para describir las acciones y los

pensamientos de Thomas de Quincey: “como si la realidad sobre ruedas fuera inalcanzable y nunca se le pudiera arrojar la sonda del pensamiento”, “como a un pájaro disecado en pleno vuelo”, “como si de Quincey quisiera meterse en los personajes del calesín hasta hacerlos desprenderse de su agonía”.⁹³ Los símiles ayudan a la mexicana a enfatizar el contraste entre la lentitud de la escritura, de la descripción, y la rapidez de los acontecimientos narrados por

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 50.

De Quincey (un accidente de coches). Así, a la estructura fragmentaria se suma el estilo autoral representado en la textura retórica.

La columna derecha, en cambio, está predominantemente escrita en primera persona, lo que le otorga un tono más íntimo. En ella, la autora plasma sus reflexiones, críticas o no, en torno a la atracción-adicción que causa la velocidad y sus consecuentes peligros. Al igual que en el ensayo de Reyes, aquí, Abenshushan plasma su “vivencia sentimental” sobre la velocidad, en general, y sobre el tiempo, el ritmo de vida, la simultaneidad de la comunicación y las adicciones, en particular. Esto no quiere decir que carezca de citas o referencias a otras obras, sino que el tratamiento es distinto al de la columna izquierda, pues la experiencia de la autora funge de filtro. La columna derecha, en cierto modo, opera de autocrítica; pero, al mismo tiempo, es el lugar en el cual ella se asume ensayista y, desde ese lugar de enunciación, afronta el problema de la velocidad. De ahí que haya elegido que las notas fuesen un ensayo: “si busco mi desintoxicación en el ensayo, es porque su escritura me exige un retraso, una dilación. En él, todo tiempo real es diferido por la duda. Me aparta de la impaciencia y de cualquier contingencia efímera. Me devuelve a mi elemento. Un ensayista en tuiters pagaría lo que fuera por haber callado”.⁹⁴

En la columna derecha no hay una preponderancia del símil, a diferencia de la izquierda; no obstante es evidente la predilección por el “como”, en calidad de adverbio, que ostenta la escritora: “como una imagen recurrente”, “como una definición temprana de mis ritmos adultos”, “como coartada para despertarnos tarde”, “como nuestro padre”.⁹⁵ De ahí que los teóricos del ensayo hayan señalado el papel vital de la intención autoral, puesto que es en el estilo donde se hallan las obsesiones y recurrencias de los escritores. Si bien en el

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

fragmento visual elegido no se encuentra un ejemplo puntual de la ironía, este recurso está difuminado por todo el capítulo “Notas...”, porque éstas operan siempre con el objetivo general de criticar el ritmo acelerado de la vida actual.

En síntesis, las viñetas y la disposición del texto en “Notas sobre enfermos de velocidad” están organizados con el fin de leerse conjuntamente, para que se equiparen y, a la vez, se complementen; para que el sentido se construya a partir de dos perspectivas distintas, que se distribuyen en fragmentos de diversa especie, como un único discurso que apunta al ataque en contra del exceso de velocidad de la era posmoderna y su imposibilidad de descanso. Resalta del conjunto el análisis sobre las reflexiones en la columna derecha y, con ella, la importancia que se le otorga al ensayo, el género del juicio y de la duda. Un ejemplo bastante significativo de la vitalidad del género en el siglo que corre. De nuevo, se aprecia el “desarrollo performativo”, debido a que todas las notas trabajan en conjunto para juzgar la urgencia de la velocidad y contrastarla con la calma de la escritura. Sin dejar de lado que en la columna derecha se expone una interpretación de las interpretaciones, esta vez en forma de notas de distintos tamaños, tipos y temas. Esto demuestra que es posible que el doble proceso interpretativo detonado por los ensayos pueda extenderse en más grados.

1. 4. CONCLUSIONES PARCIALES

Con base en la pesquisa teórica, se determinó que la forma literaria no es una unidad cerrada ni inmutable, sino que depende tanto del arbitrio del autor como del hecho de que el contexto de recepción comparta el mismo sistema axiológico. Por ende, las formas varían de acuerdo con las épocas y los modos de entender el mundo, de lo que se infiere que los textos y los géneros se valoran y clasifican en relación con su contexto socio-histórico. En cuanto a la forma ensayística, la recepción también representa una parte crucial del proceso del ensayo,

no sólo porque el lector es su destinatario, sino porque el ensayo postula un lector activo que interprete la manera en la cual el ensayista traduce sus problemas, experimenta sus ideas, entreteje sus pensamientos o vive sentimentalmente los conceptos. En consecuencia, desde la teoría, no se halló una definición de forma unitaria, ni en lo general ni en el caso particular del ensayo; pero sí se encontraron elementos recurrentes que permiten establecer un hilo conductor.

Además de la importancia del autor y su receptor, de la inseparabilidad de la forma y el contenido, se concluye que los teóricos apuntan a un desarrollo, cada uno con aspectos delimitados y conceptos diferentes, en el cual se identifica un eje central: el ejercicio del juicio (Lukács), la ejecución del discurso del autor en el presente (Pozuelo Yvancos), el presente de la enunciación-interpretación (Weinberg), que yo amplío y defino como “desarrollo performativo”, porque designa al presente de enunciación, concretamente, al “presente de la interpretación”: el constante acto performativo del ensayista que, a su vez, es interpretado por el lector, ya que el ensayista, al mismo tiempo que enuncia, interpreta. Dinámica que completa el lector al interpretar lo ya interpretado.

A raíz de que no existe una forma preceptiva del ensayo, se constata una diversidad de formas en el hecho de que los ensayos se presentan, incluso, por medio de otros géneros, pues lo que los distingue es el despliegue del juicio. Resulta válido resaltar que tanto la conferencia como la epístola son géneros apelativos por sí mismos, lo que indicaría que su uso forma parte de las estrategias autorales para afectar al lector. De modo, no es que el ensayo carezca de forma, sino que puede operar enmascarado en diversos géneros y modos discursivos. Por ello, los anteriores ejemplos refrendan su carácter prometeico y performativo, y exhiben la manera en que el ensayo continúa mutando —del modo de encarar la crítica de Reyes, en la primera mitad del siglo XX, se pasa al uso de fotografías y de otros

géneros en la “prosa” cortazariana, y se finaliza con el empleo de herramientas tecnológicas a favor del mensaje que se quiere difundir en el siglo XXI—, siempre fiel a su carácter apelativo. Además, gracias al pequeño, pero útil, apunte de Weinberg acerca del estilo, se comprueba la relevancia de los recursos artísticos, especialmente en el plano retórico (la ironía y el símil, sobre todo), pues conforman una característica integral del “despliegue del juicio” y, por lo tanto, del desarrollo de los ensayos. Del mismo modo, “la vivencia sentimental” de los conceptos tiene gran peso en este despliegue del juicio, lo que conlleva a que los ensayos ostenten una fuerte carga emocional. El trabajo retórico, además de evidenciar un estilo, comprende recursos mediante los cuales los autores expresan sus inclinaciones afectivas.

En este sentido, un ensayo puede exponerse a guisa de conferencia, de ensayo fotográfico y de una serie de notas (lo único semejante es el desarrollo performativo), ejemplos que prueban que ni la estructura ni el estilo marcan la especificidad del ensayo, sino que lo hace su desarrollo interpretativo en el presente, según lo inferido con anterioridad, aunque ciertamente acompañado de una argumentación con una notable carga afectiva.

La duda, el juicio y la incertidumbre son las directrices de estos ensayistas que consiguen combinar “tendencia” y “poesía”, porque los tres desean convencer de o problematizar algo, y lo obtienen con base en los distintos recursos mencionados someramente: Reyes logra demostrar la potencialidad de deleite de la crítica; Cortázar, la importancia de llegar a la síntesis, a partir de la alabanza a lo abierto y el señalamiento a lo cerrado en el momento de la observación; Abenshushan, a la necesidad de hacer una pausa y rebelarse contra el mandato de la productividad y la eficiencia, basada en un entramado construido sobre su propia experiencia y la de otros.

Finalmente, los anteriores ejemplos constituyen un abrebocas del gran catálogo de formas y temas ensayísticos que exploraré con detalle a lo largo de la tesis. Tal variedad refuerza la idea de que ni la estructura ni el estilo determinan la especificidad del género. Por ende, se hace necesario proseguir esta indagación teórica por las categorías más comunes del ensayo: de la forma paso al fondo.

2. CONTENIDO ENSAYÍSTICO

Querer determinar si existen temas más apropiados para el ensayo, probablemente implique adentrarse en un problema que, desde su enunciación, adelanta su carácter infructífero; sin embargo, pese a la aparente obviedad de la infinitud de temas por ensayar, me propongo realizar una revisión que me faculte a refutarla, apoyarla o ampliarla. Acción que, a la vez, me permite exponer una tradición con base en el ensayo montaigniano, es decir, una tradición del ensayo occidental. Por lo tanto, en primera instancia, recurriré a la teoría como punto de partida de la pesquisa por el tema en el ensayo.

Entonces, el presente capítulo estará estructurado de la siguiente manera: primero, se ofrecerá un breve marco teórico en torno a los temas en el ensayo; segundo, se hará un recorrido por los pensadores y escritores más relevantes desde que Montaigne puso nombre al género, hasta la mujer ensayista más importante del siglo XX; por último, se ofrecerán conclusiones.

2. 1. LOS TEMAS ENSAYÍSTICOS Y LA TEORÍA

Respecto a la naturaleza del ensayo, se ha dicho que pertenece a la prosa de ideas y, por lo tanto, ostenta gran contenido filosófico o que es el vehículo perfecto para la expresión de la racionalidad. También se ha afirmado que hace parte de las escrituras del yo, de ahí que lo íntimo eclipse a los demás temas o, en contraposición, se arguye que el ensayo puede tratarlo todo. En el caso de la postura de las escrituras del yo, resulta obvio que no es el “yo” el contenido absoluto de este tipo de textos, sino más bien su base. Por consiguiente, obedecería más a un tipo especial de tratamiento de los temas que a una predilección por una clase de éstos.

En referencia a la prosa de ideas, la cuestión no es tan fácil de solucionar, pues varios de los principales teóricos del género lo han imbricado o afirmado inseparable de la filosofía y de la reflexión conceptual. Verbigracia, Lukács y Adorno o incluso académicos más contemporáneos como Claudio Maíz. Vale la pena hacer la salvedad de que cada uno de ellos postula diversas maneras en las cuales estos conceptos se desarrollan en el ensayo, ya que Adorno sostiene que no puede haber algo más antisistemático (y lo confronta con los pasos del *Discurso del método* cartesiano) que aquél.

En Latinoamérica, por ejemplo, la línea canónica del ensayo presenta un problema fundamental que se resume en el problema de la identidad americana, lo que llevó a pensar que el ensayo era el género propicio para este tipo de reflexiones. Además, no hay que dejar de lado el dilema acerca de si existe, o no, filosofía hecha en Latinoamérica, puesto que en su mayoría se ha publicado en forma de ensayo filosófico⁹⁶ que recuerda, especialmente, al modo de hacer filosofía de Unamuno e, incluso, de Ortega y Gasset. Con base en estos hechos, se ha creído que el ensayo versa acerca de temas elevados o que se vincula con un alto compromiso social; sin embargo, al menos en lo que al contexto latinoamericano respecta, esta afirmación sólo tiene en cuenta la ensayística canónica escrita por hombres y deja de lado las voces de las mujeres o a aquéllos textos que tratan asuntos más cotidianos.⁹⁷

El académico mexicano José Luis Martínez diría al respecto del contenido ensayístico, en contraposición a la corriente que lo clasifica en exclusiva como prosa de ideas, que “de cualquier tema puede nacer un ensayo”;⁹⁸ no obstante, no importa el “detonante” de la reflexión, mientras ésta se eleve a un plano mucho más trascendente, hasta filosófico,⁹⁹

⁹⁶ C. Maíz, tesis citada, p. 109.

⁹⁷ El siguiente capítulo revisará ensayos escritos por hombres y mujeres hispanoamericanos del siglo XIX, recopilación que evidencia que se escribía más allá del problema del americanismo.

⁹⁸ J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

pues no tendría sentido quedarse en la simple descripción, en lo mecánico. Entonces, aunque los temas tienden a ser infinitos, de acuerdo con el español, debe suceder un movimiento de lo trivial a lo trascendente para que se considere un ensayo como tal, lo que evoca la postura del ensayo como una forma de filosofía (Maíz y Gutiérrez Pozo).

Con todo, Martínez enfatiza en un aspecto fundamental del ámbito temático y es que cualquier tema tratado en el ensayo habla de la condición humana. Por consiguiente, esta característica se encuentra anclada a un tiempo y a un espacio determinado, por lo cual dicha “condición humana”, como conjunto temático, variará de acuerdo a los valores de cada época.¹⁰⁰ Pese a esto, los buenos ensayistas logran que esos temas cotidianos, y que le son contemporáneos, se tornen universales al conservar su actualidad con el tiempo: “El ensayista, en su diálogo con el lector o consigo mismo, reflexiona siempre sobre el presente, apoyado en la sólida base del pasado y con el implícito deseo de anticipar el futuro por medio de la comprensión del momento actual”.¹⁰¹

Esta capacidad de volver sublime lo cotidiano, anclado en el presente, para preservar su efecto en el futuro, constituye un modo más efectivo que la especulación filosófica, a ojos del mexicano, pues el ensayo mantiene su relación con su condición humana en su momento presente, a diferencia de la mayoría de la filosofía que requiere de la abstracción. En síntesis, lo relevante, de acuerdo con Martínez, reside en el modo del tratamiento, (ya lo habría afirmado eficazmente Bense: “[en el ensayo] se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente”),¹⁰² porque los temas a elegir son libres.

Tal libertad temática también es apoyada por Arturo Souto, quien la erige como una de las características esenciales del género en tanto que el ensayista observa desde su

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² M. Bense, *op. cit.*, p. 25.

condición humana, en sintonía con Martínez, y desde su experiencia vital. Esto, basado en los ensayos de Montaigne que marcaron el derrotero temático de tal clase de textos.¹⁰³ Por ende, iniciaré el recorrido por diversos ensayistas europeos con su fundador, Michel de Montaigne, con el fin de establecer si existen temas predilectos en el ensayo o si es verdad que todo puede ensayarse.

2. 2. RECORRIDO POR LA ENSAYÍSTICA EUROPEA SIGLOS XVI-XX

El ensayo tiene el privilegio de ser, probablemente, la única expresión literaria que ostenta una fecha de nacimiento. Con la publicación de *Essais* (1580), Michel de Montaigne (1533-1592) no sólo fundó un tipo de texto, sino que permitió la valoración, en retrospectiva, de otros escritos a la luz de éste; sin embargo, y como lo sabía el propio Montaigne, su libro era único en especie.¹⁰⁴ El compendio de reflexiones de Montaigne es único en su especie, porque no pretende ser un estudio exhaustivo sobre nada: quiere ser el testimonio escrito de las meditaciones de su autor en torno a cada asunto que le suscitó algún interés en su vida. Además, mencionado en la advertencia al lector, el libro constituye una herencia sentimental e intelectual que se legaría a los seres queridos de su autor; no obstante, no es una autobiografía, aunque comparta algunas de sus características.¹⁰⁵

¹⁰³ Arturo Souto, *El ensayo*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 1973, p. 11.

¹⁰⁴ Michel de Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, tomo I, trad. Constantino Román, Garnier Hermanos, París, 1898, p. 328. Cito por esta edición.

¹⁰⁵ Debido a que Montaigne se establece a sí mismo como objeto de sus ensayos, entra en sintonía con la autobiografía, la cual tiene por propósito el conocimiento del autor; empero, la diferencia radicaría en que el francés no hace un recuento que aspire a ser total de su vida y, mucho menos, toma distancia para concretarlo. A pesar de que los *Essais* y la autobiografía compartan idéntico sujeto de estudio; la importancia de la reflexión y de la experiencia; la firma y la garantía de veracidad de la persona que firma, Montaigne no hace una rememoración adrede del pasado; no obedece ningún orden cronológico; ni busca construir un resumen de su vida consumada ni una historia de su personalidad (Cf. Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía, *Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 9-17 y Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, revista citada, pp. 47-62). La diferencia entre la autobiografía y los escritos de Montaigne estriba en la libertad de proceso que evidencian estos últimos.

Sin lugar a dudas, lo excepcional del libro de Montaigne reside en la facultad de mostrar su proceso de creación —de mostrar sus cables, diría al apelar a una analogía de la contemporaneidad—. Repite a lo largo de sus ensayos el abanico de motivos que lo llevó a la reflexión y a la escritura: sus obsesiones, sus metas, sus deseos y, lo más importante, la naturaleza de sus escritos que son, básicamente, un ensayo de sus “facultades naturales” (p. 348). Todo lo anterior acompañado de una modestia, que en muchas ocasiones deja de ser sutil, y que ya ha catalogado un teórico, de la talla de Lukács, como irónica¹⁰⁶ a raíz de la gran erudición de Montaigne que pretende ocultar bajo innumerables *captatios*.

El gascón legó a la tradición occidental la posibilidad de ejercitar la reflexión sin ninguna atadura o pretensión. Lukács señalaba que en el ensayo se suscitaba una “sugestión de vida”, el “retrato” del autor,¹⁰⁷ y no hay vía más sencilla de comprobarlo que leer a Montaigne. En cierto modo, alcanzó un bosquejo de sí mismo que deja una sensación profunda de autenticidad que no logran muchas autobiografías. Este noble, hijo del Renacimiento, seguidor acérrimo de los historiadores, evidenció que es posible crear, enseñar y entretener con base en la sola experiencia de vida: una de las expresiones más espontáneas y humanas de la literatura occidental.

El amor, la amistad, la gloria, el heroísmo, la virtud, la tristeza, el arte de la guerra, del gobierno, la religión, la paternidad y, en especial, la muerte son algunos de los temas que desarrolla el francés en sus disertaciones. Cada ensayo lleva un título que adelanta el tema que detona la reflexión, aunque en muchos casos el detonante se pierde en el transcurso de la escritura. Tal libertad de desarrollo puede hallar explicación en las propias afirmaciones de Montaigne: “expongo libremente mi opinión sobre todas las cosas, hasta sobre las que

¹⁰⁶ Cf. G. Lukács, “Sobre la esencia y forma...”, art. cit. p. 27.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

sobrepasan mi capacidad y son ajenas a mi competencia; así que los juicios que emito dan la medida de mi entendimiento, en manera alguna la de las cosas mismas” (p. 350). Esto corresponde a la antisistematicidad del ensayo en Adorno, en donde los conceptos no necesitan ningún tipo de preparación previa, ni orden;¹⁰⁸ Montaigne no estaba interesado en fijarse en “sutilezas gramaticales” (p. 354), ni en ofrecer una demostración, afincada en la verdad, de algún problema filosófico (p. 68), sino en “presentarse a sí mismo como asunto y argumento” (p. 328) de su obra. Con todo, hay constantes, no sólo en tanto temas, sino también en recursos, lo que permitiría, en última instancia, delinear un estilo.

En casi todos los ensayos de Montaigne hay ejemplos del asunto que trata: si habla de la edad que él considera propicia para casarse, trae a colación citas de autoridades al respecto, anécdotas que leyó contadas por un tercero, historias que le llegaron mediante vía oral o que directamente presencié. El francés no desdeña ningún tipo de fuente: apela a las más cultas y a las más populares; a su propia experiencia, que no tiene reparos en incluir con igual peso que las demás ejemplificaciones. Así que sus ensayos están plagados de citas directas en latín que no refieren a su autor, las integra en su discurso con base en su memoria, yuxtaponiéndolas con las anécdotas que recupera de la tradición oral y de sus vivencias cotidianas. De manera que los ejemplos, sin importar su procedencia, son un componente fundamental de sus reflexiones y, muchos de ellos, refieren a algo histórico en torno a gobernantes o destacables militares y guerreros.

Montaigne es un autor directo que utiliza ejemplos de su propia vida y experiencia para ilustrar sus ideas. Esto es un asunto importante a considerar, puesto que, a diferencia de lo que sucede en géneros como la narrativa y la dramaturgia, el autor se diferencia —y muchas veces se aparta— de su creación. Los ensayos de Montaigne son singulares en este

¹⁰⁸ Cf. T. Adorno, “El ensayo como forma”, art. cit., p. 21.

sentido, porque el autor enuncia a partir de sí y desea establecer un contrato de “buena fe” con su lector. Me interesa el autor en cuanto contenido: “se podría decir que nunca salió de cierto asombro de sí mismo que constituye toda la substancia de su obra y de su sabiduría”.¹⁰⁹

El hecho de que la vida cotidiana, los pensamientos y reflexiones de Montaigne estén tan presentes en sus escritos no era algo común en su época. El francés, en clave de lectura de Weinberg, convierte al ser humano en su materia ensayística, en su problema que traduce en interpretación. En “Del arrepentimiento”, del capítulo segundo del libro tercero, Montaigne expresa que no tiene nada de qué arrepentirse ni a lo largo de su vida ni en hacerla pública por medio de sus *Essais*: “si el mundo se queja porque yo hablé de mí demasiado, yo me quejo porque él ni siquiera piensa en sí mismo” (Tomo II, p. 181).

El también francés, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), en un trabajo que asemeja el recurso de Montaigne de incluir las citas como parte integral de su discurso, dice al respecto: “no se trata pues de resolver el problema del hombre, no se trata más que de describir al hombre como problema. De ahí viene esta idea de una investigación sin descubrimientos, de una caza sin presa, que no es el vicio de un diletante, sino el único método adecuado cuando se trata de describir al hombre”.¹¹⁰ Según Merleau-Ponty, Montaigne descubrió la mejor forma de estudiar al ser humano: el ensayo. Así, el noble francés puede hacer gala de la idea de la inexistencia de un yo fijo:¹¹¹

ni apruebo tampoco lo que los parios conjeturaron cuando fueron enviados para reformar a los milesios: al visitar aquellos la isla se fijaron en las tierras que estaban mejor cultivadas y en las casas de labor mejor gobernadas; registraron el nombre de

¹⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, “Lectura de Montaigne”, en *Signos*, trad. Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 247-248.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹¹¹ Si bien no es lo que interesa en la presente investigación, Montaigne se adelantó a David Hume en este sentido. Hume, en su *Tratado de la naturaleza humana*, sostiene la inexistencia de un yo permanente e inmóvil (Cf. David Hume, “De la identidad personal”, en *Tratado sobre la naturaleza humana*, trad. Félix Duque, Tecnos, Madrid, 1992, p. 356). Una de las razones por las cuales los estudiosos de la filosofía clasifican a ambos autores de escépticos (Cf. Max Horkheimer, “Montaigne y la función del escepticismo”, en *Historia, metafísica y escepticismo*, trad. María del Rosario Zurro, Alianza, Madrid, 1982, pp. 137-201).

los dueños de unas y otras, reunieron luego a los habitantes de la ciudad y confirieron a aquellos los cargos de gobernadores y magistrados, juzgando, que como eran cuidadosos en sus negocios privados serianlo también en los negocios públicos. No somos más que seres fragmentarios de una contextura tan informe y diversa, que cada pieza de las que nos forman, y cada momento de nuestra vida, hacen un juego distinto, y se encuentra diferencia tan grande entre nosotros y nosotros mismos, como la que existe entre nosotros y los demás hombres (p. 286).

El fragmento anterior demuestra la predilección de Montaigne por las historias de la antigüedad clásica. Gracias a éstas, consigue ilustrar su postura de no tomar decisiones importantes con base en un solo aspecto del ser humano, ya que la naturaleza humana es cambiante. Montaigne imprime fuertemente su voz con el “ni apruebo” y, pese a que el ejemplo está en pasado, debido a su naturaleza histórica, la enunciación está en presente (“No somos; nos forman; hacen, etc.): el tiempo por excelencia de la interpretación o del “desarrollo performativo”.

En síntesis, los ejes rectores temáticos de Montaigne serán la muerte y la vida; pero la instrucción y la reflexión necesaria para vivir una buena vida, a ojos del gascón, y la necesidad imperiosa de prepararse ante la muerte, implican inquirirlo casi todo, en consecuencia: ¿existe algún límite temático cuando la propia vida, y el inexorable recuerdo de su finitud, se puede ensayar? Y de acuerdo con Merleau- Ponty: ¿es posible fijar un límite temático si el objetivo del ensayo es describir al ser humano?, ¿habrá temas predilectos dentro de esta categoría de estudio? Me atrevo a señalar que, con base en Montaigne, no existe tema que no se pueda ensayar, ya que, reitero, los textos constituyen el resultado del “ensayo de las facultades naturales” en un discurrir enunciado en tiempo presente. Entonces, si a partir el iniciador no parece existir un límite en los temas de reflexión ¿qué podría definirse sobre el contenido?, ¿hay temas recurrentes en la ensayística? o, como en el caso de la forma, ¿dependerá del autor y del ámbito de recepción?

Bense afirmaba que Montaigne conforma el comienzo de un “espíritu de época, es el inicio de una atmósfera espiritual crítica, problematizadora, que corresponde plenamente a los siglos XVII y XVIII”.¹¹² Montaigne es hijo del Renacimiento, aquella época que posibilitó la reivindicación del ser humano frente al Dios todopoderoso. De ahí la pregunta: ¿los temas tratados en el ensayo corresponden a su contexto de enunciación o no? Con el fin de responder estas cuestiones, revisaré algunos autores occidentales que sucedieron a Montaigne y cultivaron el ensayo hasta ya avanzado el siglo XX.

El nuevo género de reflexión que expuso Montaigne tuvo eco en países como Inglaterra, Escocia, Francia o España donde los mejores exponentes de la filosofía lo continuaron, así como escritores célebres. Francis Bacon (1561-1626), por ejemplo, crea una serie de escritos cortos que exhiben un claro tono didáctico. La influencia de Montaigne es innegable, no sólo a causa del título otorgado a su obra *Essays, Civil and Moral* (*Ensayos de moral y política*, en español), sino debido a la cantidad de ejemplos provenientes de la historia del pensamiento y de la política occidental. No hay que ofrecer más pruebas que la referencia directa a Montaigne en el primero de los ensayos, “De la verdad”: “así es, que Montaigne, buscando la razón por la cual el ser desmentido es una afrenta tan grande, resolvió así esta cuestión con su discernimiento ordinario: ‘Si fijamos bien la atención, ¿qué es un mentiroso sino un hombre que teme a los hombres y que desprecia a Dios?’”.¹¹³

De modo similar, Bacon se implicaba en sus reflexiones y cavilaba cualquier tema en primera persona: temas económicos, religiosos, políticos; así como meditaciones acerca de la mentira, la juventud, la vejez, la belleza, la fealdad y las pasiones y relaciones humanas. Leer a Bacon deja la impresión de haber revisado los *Essays*; pero mucho más concisos,

¹¹² M. Bense, *op. cit.*, p. 26.

¹¹³ Francis Bacon, *Ensayos de moral y política*, trad. Arcadio Roda, Imprenta de M. Minuesa, Madrid, 1870, p. 18.

ordenados y severos: “cuando leáis una obra, que no sea para contradecir o refutar al autor, ni para adoptar sin examen sus opiniones y creerlo por su palabra, ni tampoco para brillar en las conversaciones, sino para aprender a reflexionar, a pensar, a examinar y a pesar lo que diga el autor y todos los demás pensamientos que su lectura sugiera”.¹¹⁴

En su severidad, sin embargo, gracias a la predilección por la primera persona del singular, el tono se relaja, ya que, al igual que Montaigne, la base de sus disertaciones la compone él mismo. Por ello, resulta singular el texto “Consideraciones sobre los jardines”, en donde expone en extenso cómo se imagina él que debe ser un majestuoso jardín real. Pese a ser preceptivo, apela a frases que suavizan su intención (“todo lo que me atrevo a exigir”, “yo desearía”, “diré que no me opondría”), porque el propósito consiste en señalar cómo debe ser un jardín adecuado para un mandatario virtuoso, pero este objetivo solo se descubre al final, en el que, en un solo párrafo, se despacha contra los príncipes, pues los costos de un jardín de tal magnitud serían considerablemente altos. Hecho que no sería un problema para los príncipes, porque “según se ve en nuestra época, pasan la mayor parte del tiempo en sus jardines y consumen sumas considerables en reunir en ellos los objetos más extravagantes: acumulan las estatuas y otros trabajos del arte, muy buenos para la pompa y magnificencia, pero completamente inútiles á la verdadera amenidad de los jardines”.¹¹⁵

Tal crítica no es sorprendente, ya que Bacon era un destacado político de su tiempo. Lo que la singulariza es el recurso de tomar algo que, a primera vista, no tiene nada que ver con lo político, sino con un gusto estético específico, que se asume con la autoridad de dictar el trazado y el contenido de un jardín real; pero que constituye una reprimenda, maravillosa en términos botánicos y literarios, hacia la falta de responsabilidad y medida de los

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 328.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 312.

gobernantes. De modo que, aunque suavice su discurso, está también posicionándose como ejemplo a seguir y lo hace veladamente por medio de imaginar y describir su jardín perfecto.

Por consiguiente, el inglés mantiene su tema principal a lo largo de sus textos breves y es fácil notar que procura enseñanzas morales con base en su experiencia. En esto radica la crucial diferencia con su predecesor: en que Bacon no es reiterativo en tanto a la modestia se refiere; sin embargo, respecto al abanico de temas, no se evidencia ninguna acotación: el filósofo pretende legar enseñanzas sobre la buena y recta vida, en contraposición con la postura de Montaigne: “yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar” (tomo II, p. 182).

“La modestia irónica” de Montaigne no se recupera siempre, porque la posibilidad de reflexión libre es lo más atrayente del ensayo. Bacon recurre a ella a fin de ocuparse del gobierno y de la correcta moralidad; otros, para hablar sobre el camino a la divinidad, o de religión en general, o del camino de su propio conocimiento; no obstante, la llamada “hija adoptiva de Montaigne”, Marie de Gournay (1565-1645), la utilizó para defender, precisamente, a los libros de su “padre intelectual” y, al mismo tiempo, su derecho al acceso al conocimiento como mujer.

El apodo de la francesa, que incluso se mantuvo como estrategia editorial, no le resta méritos propios. De hecho, Gournay se encargó de la edición completa de 1595 de los *Essais* de Montaigne, del interesante prólogo que los precede y, al mismo tiempo, escribió diversos trabajos en defensa de la mujer y de sí misma. Dicho prólogo permite saber cómo fue la recepción temprana de los ensayos de Montaigne, ya que De Gournay se queja del exangüe recibimiento de los libros y la cantidad de críticas negativas de las que fueron objeto. En efecto, en gran parte del prólogo se ocupa de refutar dichas críticas, verbigracia, resalta la discusión de la protección de la lengua francesa —que décadas después perseguirá también a Víctor Hugo—, pues los detractores de Montaigne criticaron la creación de nuevas palabras

y la utilización del latín en esta acción. De Gournay defiende que la innovación facilitaba la síntesis de las oraciones gracias a los préstamos del latín. Por ejemplo, al utilizar la palabra “gladiador”, en lugar de “espadachín que lucha hasta el final”.¹¹⁶

La apología que la francesa hace de los *Essais* se basa en una afirmación fundamental: su carácter novedoso. De Gournay argumenta que los ensayos de Montaigne no se ajustan a la tradición de la literatura antigua, donde el objetivo principal era el ejercicio del intelecto y el juicio se manifestaba de forma aleatoria; en cambio, el objetivo de los primeros era alcanzar la vara que agudiza el juicio.¹¹⁷ De este modo, De Gournay descubre, apenas quince años después de la publicación de la obra, lo que los teóricos del género no reconocerían sino hasta siglos después: la centralidad del juicio en el desarrollo del ensayo.¹¹⁸ La hija adoptiva de Montaigne afirmó que su padre había agotado por sí solo las fuentes del juicio y que después de él no quedaba más que juzgar; pero se equivocaba, porque, en realidad, el gascón legó a la posteridad otra manera de afrontar el conocimiento a través del juicio a partir de sí mismo. En definitiva, y en consonancia con la visión de De Gournay, los *Essais* de Montaigne constituían un nuevo tipo de literatura.

Con todo, la defensa de la obra de su padre intelectual está traspasada por su condición de mujer. Desde las páginas iniciales, la escritora francesa, mediante la ironía, interpela directamente al lector hombre: “bienaventurado tú, que puedes ser sabio sin cometer delito, ya que tu sexo te concede el privilegio de toda acción y palabra adecuada, así como el favor de que lo que dices sea creído o al menos escuchado”.¹¹⁹ Justamente, una de las críticas que

¹¹⁶ Marie de Gournay, *Preface to the Essays of Michel de Montaigne by his adoptive daughter*, trads. Richard Hillman y Colette Quesnel, *Medieval & Renaissance texts & studies*, Tempe, 1998, p. 41. La traducción al español es mía.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁸ G. Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, p. 33.

¹¹⁹ M. De Gournay, *op. cit.*, p. 35.

sufrió Montaigne fue la de falta de inteligencia, debido a que consideraba a De Gournay un espíritu en igualdad. Así, la defensa de los *Essais*, y la presentación de la edición a su cargo, desborda su función a raíz del género de su autora, quien no pierde oportunidad en señalar, valiéndose del sarcasmo y la ironía, las injusticias a las que eran conminadas las mujeres de su época.

Las circunstancias personales se cuelan de modo similar a la influencia de la filosofía de vida en los ensayos, pues en De Gournay también hay un reclamo por el derecho a la palabra y, con ella, al conocimiento. Por lo tanto, no resulta sorprendente que la mayoría de sus ensayos giren en torno a la situación de las mujeres. En “Igualdad de los hombres y de las mujeres” y “Agravio de damas” la francesa defiende el acceso a la educación de las mujeres al argumentar cómo, a lo largo de la historia, las mujeres que han tenido acceso a una adecuada formación se han destacado tanto en su vida profesional como en su calidad humana. Para ello, se apoya en lo afirmado por filósofos e historiadores de la talla de Platón y de Diógenes Laercio, aunque conserva la estrategia montegniana de no citarlos directamente. El tono de De Gournay es mordaz, ofrece su mayor argumento en favor de la igualdad entre géneros de la siguiente manera:

y si en muchos lugares los hombres roban a este sexo la parte que le corresponde de las mejores dignidades, yerran al instituir como un derecho su usurpación y su tiranía, pues es la desigualdad en la fuerza física, más que la fortaleza espiritual o en otro tipo de méritos, la causa que facilita la usurpación y el sufrimiento que esta conlleva. Fuerza física que es, además, una virtud tan baja que las bestias la poseen en mayor medida que el hombre y en una magnitud que excede la diferencia de la de este con respecto a la mujer.¹²⁰

Luego, sostiene que la distinción entre los humanos y el resto de los animales reside en que los primeros poseen alma racional, lo que implícitamente conduce a la inferencia de que los

¹²⁰ Marie de Gournay, *Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres*, trads. Monserrat Cabré, Esther Rubio y Eva Teixidor, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2014, p. 98.

hombres se humillan a sí mismos al querer establecer su predominio con base en una cualidad que comparte con los seres irracionales.¹²¹ Entonces, no sólo hay una lucha por la igualdad entre géneros, sino el establecimiento de una concepción del ser humano en su totalidad como ser racional. De ahí, la importancia de que las mujeres puedan acceder a la educación, pues ellas no demostrarán su potencial sino hasta que se les permita la posibilidad de intentarlo.

Las ideas de De Gournay iluminan al género ensayístico y a la tradición feminista: en el primero, fue pionera en resaltar la importancia del juicio como elemento distintivo; en la segunda, constituye una figura clave por su defensa del acceso de las mujeres a la educación. Su condición de mujer, la frustración que ella misma denuncia al no ser tomada en cuenta, se reflejan en su obra. Esto apoya la hipótesis provisional de que el contexto sociocultural de un autor incide directamente en sus temas predilectos en los ensayos.

La experiencia de vida, la facultad que tiene el yo para conocer y percibir, y las dificultades que ésto conlleva, son aspectos característicos del ensayo de cuna montaigniana, lo que me facularía a incluir una búsqueda intelectual del tamaño del *Discurso del método*, de René Descartes (1596-1650), bajo el concepto de ensayo. El *Discurso* está escrito en primera persona, ya que Descartes narra su viaje intelectual en las primeras dos partes de la obra, las restantes corresponden más bien a los resultados de éste. El lenguaje del filósofo es claro y concreto, y se permite la modestia. Además, el texto conforma un ensayo en el sentido en que Merleau-Ponty lo vio en Montaigne: el proceso modélico de la descripción del ser humano. De nuevo, el sujeto de estudio es el propio Descartes y su vida intelectual compone el *Discurso* desde un pacto, al igual que Montaigne, de veracidad: “me gustaría mostrar en este discurso los caminos que he seguido, y representar así mi vida como en un cuadro, [...]”

¹²¹ *Idem.*

espero que será útil para algunos sin ser nocivo para nadie, y que todos agradecerán mi franqueza”.¹²²

En consecuencia, el libro, aunque hecho con la intención de ser prescriptivo, posee la libertad retórica de la ensayística que mencionaría Adorno (hecho curioso, porque el alemán enfrenta al ensayo con las reglas cartesianas),¹²³ evidenciada en el símil, la figura literaria por antonomasia: “representar así mi vida *como* un cuadro”. Descartes pretende exhibirse con la concreción y la eficacia de un retrato pictórico (lo que corresponde a la propuesta teórica del “retrato del autor” de Lukács). El *Discurso* no sólo expone los pasos necesarios que llevarán a conocimientos sólidos, y las reglas morales que de éstos se desprenden, también es un relato acerca de la importancia de la diversidad, de abrirse a nuevas culturas, a nuevas formas de entender el mundo. Al fin y al cabo, es el recuento de la búsqueda intelectual cartesiana, de ahí que los temas tocados sean tan amplios, aunque se centre en el conocimiento, el alma y en Dios.

Blaise Pascal (1623-1662) supone un caso particular entre los ensayistas franceses del siglo XVII. Su obra más conocida, *Pensamientos* (1670), no fue publicada durante su vida, a diferencia de otros escritos que llevan el título de “ensayos”: *Ensayo sobre las secciones cónicas* (1640) y *Ensayo sobre las pasiones* (1660).¹²⁴ *Pensamientos* es la única obra de

¹²² René Descartes, *Discurso del método*, trad. Eduardo Bello, Tecnos, Madrid, 2008, p. 6.

¹²³ Cf. T. Adorno, art. cit., p. 31.

¹²⁴ La costumbre, al parecer generalizada, de utilizar el concepto “ensayo” como parte del título de tratados filosóficos, puede deberse a la acepción del término en aquella época. El *Diccionario de autoridades*, por ejemplo, define así al ensayo: “Inspección, reconocimiento y examen del estado de las cosas, y lo mismo que ensaye y prueba: como el de una Comedia, torneo o otro festejo [sic]” (RAE, *Diccionario de autoridades*, tomo III, 1732, s.v. ENSAYO. En: <https://apps2.rae.es/DA.html>. Consultado el 12 de septiembre de 2023). De modo que cualquier obra que tuviera un nuevo tema de estudio, podría preciarse de ser un ensayo. Con esto también se obtenía la atención del público objetivo al hacer énfasis en la novedad, a la vez que le permitía al pensador la posibilidad de experimentar sin tanta rigidez. Lo anterior explicaría el motivo por el cual casi toda la obra de John Locke se titula ensayo, incluido su libro culmen: *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) que es, en realidad, un tratado empirista sobre el conocimiento. Asimismo, explicaría la razón que llevó al editor Charles-Joseph Panckoucke, quien publicó póstumamente el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1871), de Jean Jacques Rousseau, a titularlo de esa forma pues, en primera instancia, se llamaba “Discurso”. Jean Starobinski opina que la decisión fue tomada con la finalidad de diferenciar el libro del *Discurso sobre el origen*

Pascal que puede considerarse un ensayo literario, pese a que el texto esté compuesto de fragmentos que editores clasificaron y organizaron. De esta manera, el libro contiene tanto aforismos como ensayos literarios. En efecto, la popularidad de Pascal se debe a ciertos aforismos como “el corazón tiene razones que la razón no conoce”. Con todo, deseo destacar los fragmentos largos que, en su mayoría, constituyen, en mi opinión, ensayos. En la sección III, en el pensamiento 68, Pascal se preocupa por el origen de su vida:

Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente, [...] me espanto y me asombro de verme aquí y no allí, porque no existe ninguna razón de estar aquí y no allí, ahora y no en otro tiempo. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y voluntad de quién este lugar y este tiempo han sido destinados a mí?¹²⁵

Esta experiencia marca el principio de una de sus mayores ocupaciones: la religión. Pascal empezó a escribir sus *Pensamientos* durante una grave enfermedad que lo condujo a un serio compromiso con el cristianismo.¹²⁶ Pascal afirma incluso que experimentó una revelación divina, que duró dos horas, en la que obtuvo la seguridad de su salvación eterna. Esto explica la existencia de *Las provinciales* (1657) una serie de cartas satíricas que publicó en defensa del jansenismo,¹²⁷ un movimiento del que era seguidor. De modo que la mayoría de pensamientos versarán acerca de religión cristiana; no obstante, los fragmentos también tratan temas de la vida humana, a saber: la diversión, la imaginación, la identidad, la vanidad y otros defectos del carácter:

De ahí viene que el juego y la conversación de las mujeres, la guerra, los grandes empleos, estén tan solicitados. Esto no significa, en efecto, que haya ahí felicidad, ni que uno se imagine que la verdadera dicha sea tener el dinero que se puede ganar en el juego, o corriendo la liebre; uno no lo querría si le fuese ofrecido. No es este uso suave y apacible y que nos deja pensar en nuestra desgraciada condición lo que se

de las desigualdades entre los hombres o que el título de ensayo abría el texto a debate (Cf. Jean Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ed. Jean Starobinski, Gallimard, París, 1997).

¹²⁵ Blaise Pascal, *Pensamientos*, trad. J. Llansó, Alianza, Madrid, 1996, p. 39.

¹²⁶ Morris Bishop, *Pascal*, trad. Mariano de Alarcón, Hermes, México, s.a., p. 227.

¹²⁷ El jansenismo, fundamentado en Cornelio Jansen, fue un movimiento religioso que promulgaba la idea de que la salvación era en exclusiva otorgada a aquellos dotados de la “gracia de Dios” y que ésta podría ser revocable. Cf. *Ibid.*, p. 268.

busca, ni los peligros de la guerra, ni el trabajo de los empleos, sino el ajetreo que nos impide pensar en ello y nos divierte. Razón por la que se ama más la caza que la presa. De ahí viene que los hombres amen tanto el ruido y el alboroto. De ahí viene que la prisión sea un suplicio tan horrible; de ahí viene que el placer de la soledad sea algo incomprensible (fragmento del pensamiento 136).¹²⁸

El ser humano se divierte para olvidar que es un ser humano. Tanto el lenguaje claro como el desprecio hacia la condición humana parecen ser una influencia directa de Montaigne.¹²⁹ Este fragmento del ensayo “Divertimiento” presenta dos figuras retóricas. En primer lugar, una paradoja: “se ama más la caza que la presa”, imagen que resulta potente, pues da una impresión contradictoria: se supone que se persigue una liebre, porque ella es el premio; pero aquí se privilegia el proceso, la caza, debido a que tal actividad permite que el ser humano se distraiga de sí mismo. En segundo lugar, una anáfora que se desarrolla al inicio del último párrafo de la cita, aunque se conecta con el “de ahí” inicial. Por consiguiente, es anáfora y *acumulatio* a la vez, ya que Pascal enumera ejemplos que son consecuencia de la necesidad de distracción humana, lo que produce el efecto contrario a la distracción en el lector: lo obliga a enfrentarse a su condición, a hacer una pausa en la evitación de sí mismo.

Al final, los *Pensamientos* no dejan de ser confrontativos —en consonancia con el carácter polémico del ensayo— y, en este caso, se recrudece la intención al tener a la religión de fundamento de vida. El francés vivió poco tiempo, 39 años, básicamente su existencia transcurrió a la par de la Guerra de los treinta años (1618-1648), que denota el enfrentamiento entre países y reinados católicos contra aquellos que eran protestantes. Tal hecho explicaría, además de su experiencia mística, la prevalencia de los temas religiosos en sus reflexiones.

Quizás al carácter viajero de Montaigne y de Descartes se deba que no todo verse en torno a una sola religión verdadera, aunque sí refieran a ella y a la importancia de la tolerancia

¹²⁸ B. Pascal, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁹ Pascal leyó a Montaigne y dedicó varios pensamientos críticos al “paganismo”, “dejadez” y “vanidad” de su coterráneo; puesto que no tomaba postura y hablaba mucho de sí mismo. Además, a Pascal le escandalizaba la inclinación de Montaigne por la muerte (*Cf. Ibid.*, p. 207, p. 211).

y la comprensión entre las distintas creencias. En contraposición de Marie de Gournay que, aunque enterada de la situación socio-cultural de su tiempo, tuvo que defender su derecho a participar de los mismos temas sociales e intelectuales de los que participaban los hombres por derecho de nacimiento. Entonces, cada uno de los cuatro pensadores franceses desplegó y publicó su búsqueda intelectual de diverso modo, lo que parece reforzar la idea de que la época, y la situación de género, favorece la aparición de ciertos temas recurrentes en los ensayos. En consecuencia, la experiencia de vida del autor, y el contexto sociohistórico donde se desarrolló, adquieren relevancia al momento de elegir sobre qué se reflexionará en los ensayos. Asimismo, en los textos de los franceses, puede evidenciarse, como bien lo identificaría De Gournay, la prevalencia y el desarrollo del juicio. Los franceses identificaron un problema álgido de su tiempo y lo interpretaron y lo enunciaron, en su mayoría en tiempo presente ("ni apruebo", "los hombres roban", "me espanto y me asombro", "nos deja pensar") con una fuerte impronta apelativa y afectiva (puesto que les involucraba directamente en el caso de De Gournay y de Pascal).

Ahora bien, otros grandes pensadores europeos usaron el ensayo para, a partir de su propia experiencia y perspectiva, acercarse a temas menos atendidos. Denis Diderot (1713-1784), conocido por su vasto proyecto de la *Enciclopedia*, era un excelente satirizador, cualidad que imprimió en sus escritos. De ahí que no resulte sorprendente que se ocupe de la defensa de las mujeres y, a la vez, de la ropa gastada. En "Lamento por una bata vieja" (1772) el francés expone sus meditaciones frente a una nueva situación: el recambio y mejora de sus pertenencias. Así la ropa gastada se convierte en el símbolo de la modestia que, supuestamente, teme perder el filósofo ante su pequeña opulencia. El breve escrito deviene en una descripción ecfrástica de su pintura favorita: "La tempestad" de Claude Vernet. Si bien Diderot teme caer en la avaricia y la soberbia, y pide ayuda divina contra los objetos,

quiere conservar su Vernet: “¡oh, Dios! ¡Me resigno a la súplica del viejo profeta y a tu voluntad! Te lo abandono todo; vuelve a llevártelo todo; sí, todo, menos el Vernet. ¡Ah, déjame el Vernet! No es el artista; eres Tú quien lo ha hecho”.¹³⁰ La anterior cita no deja de ser, por lo menos, irónica, pues Diderot era un ateo convencido. Así que el valor cristiano de la humildad se eclipsa en aras del sentido artístico del filósofo, al punto de que el “Vernet” termina por ser el protagonista, pese a que la ropa era el detonante de la burla soterrada a los principios religiosos de la época.

“Sobre las mujeres” (1772) también exhibe un espíritu confrontativo. En el Siglo de las Luces comenzarán a levantarse voces masculinas que denunciarán el maltrato del que las mujeres eran objeto. Diderot llega al punto de mencionar la inmensa brecha entre los dos sexos en cuanto al alcance del orgasmo se refiere. Este texto, que conforma la respuesta a la *Disertación sobre las mujeres* de Anthoine Thomas, es un resumen de la opinión que tenía el francés de las mujeres: lo malo y lo bueno, por lo tanto, también se permite mencionar a personajes relevantes de la historia y a escritoras, y místicas, de gran talla como Teresa de Jesús. Entonces, critica el sufrimiento de las mujeres: “en casi todos los países, la crueldad de las leyes civiles se ha unido contra las mujeres a la crueldad de la naturaleza. Han sido tratadas como niñas imbéciles. No hay ningún tipo de vejaciones que, en los pueblos civilizados, el hombre no pueda cometer impunemente contra la mujer”.¹³¹ Este par de escritos de Diderot prueban el inmenso repertorio temático que puede ensayarse, mientras, al mismo tiempo, recuerdan que los objetos de reflexión responden a las necesidades de la época: Diderot critica los valores cristianos al simular un piadoso amante del arte que, a la vez, alza una voz de protesta en favor de las mujeres.

¹³⁰ Denis Diderot, *Escritos filosóficos*, trad. Fernando Savater, RBA Coleccionables S.A., Barcelona, 2002, p. 162.

¹³¹ *Ibid.*, p. 175.

El filósofo escocés, David Hume (1711-1776), en un escrito que trata, precisamente, sobre la escritura de ensayos, alaba el ingenio de las mujeres. En “De escribir ensayos” (1742) explica que, con base en su experiencia, el juicio literario de las mujeres es más preciso que el de los hombres, debido a que son más diestras en el arte de la conversación. Lo anterior a raíz de que el escocés creía que la mejor forma de exponer las ideas era combinar la erudición con la fluidez de una charla.¹³² De ahí la primacía de los ensayos, puesto que ellos encarnan esta prolífica unión. Hume, sin modestia alguna, se asume ensayista: “desde este punto de vista me considero una especie de residente o embajador de los dominios del saber en los de la conversación, y consideraré mi constante obligación promover una buena correspondencia entre estos dos estados, que en tan gran dependencia se encuentran uno de otro”.¹³³

Al escocés le preocupaba la forma al punto de afirmar que el naufragio de la filosofía se debía a la incapacidad de muchos filósofos de hacer más disfrutable su prosa. Para él era esencial el placer de la lectura, incluso escribió un ensayo: “De la sencillez y el refinamiento de la escritura” que, en pocas páginas, demuestra el gran lector que era Hume. Pese a que no se pueda hablar de crítica literaria en estricto, Hume señala la mala práctica de algunos críticos que ni enseñan nada ni entienden las cuestiones sobre las que versan.¹³⁴ El empirista era partidario de un justo medio entre el exceso descriptivo y el de ornamento:

El exceso de adorno es una falta en toda suerte de producción. Las expresiones poco comunes, los fuertes destellos de ingenio, los símiles exagerados y los giros epigramáticos, sobre todo cuando se repiten con demasiada frecuencia, desfiguran el discurso, más que embellecerlo. Del mismo modo que, al examinar un edificio gótico, el ojo se distrae con la multiplicidad de la ornamentación y pierde la visión del conjunto por la minuciosa atención a las partes, así la mente, al leer una obra

¹³² Los conceptos de erudición y conversación de Hume podrían encontrar eco en los bensenianos de tendencia y poesía, ya que la tendencia es la inteligencia con fin didáctico y la poesía pertenece al ámbito creativo (En Cf. M. Bense, *op. cit.*, p. 22).

¹³³ David Hume, *Ensayos morales, políticos y literarios*, trad. Carlos Martín Ramírez, Trota, Madrid, 2011, p. 460.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 193.

recargada de ingenio, se fatiga y disgusta con el constante esfuerzo por brillar y sorprender.¹³⁵

En su estilo, Hume presenta lo que quiere ver en otros: un minimalismo que se valga de los recursos de la retórica; pretende mostrar el buen camino de la escritura, por consiguiente, enseñarla. De ahí que se valga de la evidente analogía de la contemplación del edificio gótico donde la proliferación de detalles impide la comprensión y el disfrute del conjunto. Gracias al lenguaje claro del escocés, y a su conocimiento y voluntad didáctica, temas tan complejos como la identidad humana, la inmortalidad del alma, el suicidio o la libertad religiosa se vuelven accesibles mediante el ensayo. Así, el repertorio de temas se abre aún más pues contiene problemas de género, del propio proceso de creación y de crítica literaria.¹³⁶

La discusión sobre las mujeres, en referencia a lo dicho previamente, no era un tema nuevo. Lo innovador en Diderot y Hume era la toma de postura a favor de estas; no obstante, ya en el siglo XVII, en España, en un entretenido libro llamado *Errores celebrados* (1653), Juan de Zabaleta (1600- 1667 aprox.) escribe a favor y en contra de ellas. A favor, porque en el “Error v” invalida la decisión de un juez romano de castigar con la muerte a una esposa que incumplió una ley bastante polémica: la prohibición de consumo de vino en mujeres. Lo más cruel del asunto es que debía ser su pareja el ejecutor del asesinato, hecho que finalmente sucedió. Zabaleta argumenta que este tipo de leyes facilitaba darle carta blanca al marido que quisiera deshacerse de su esposa, una acción reprochable, debido a que:

¹³⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹³⁶ Los ensayos sobre crítica literaria —no estrictamente académica— fueron muy populares en el Reino Unido del Siglo de las Luces. Samuel Johnson es el más conocido a partir de un libro de cuatro tomos llamado *The Rambler*, en donde exploraba casi todos los temas que ya se han enlistado en el presente documento, sobre todo los de índole literaria (Cf. Samuel Johnson, *The Rambler*, W. Locke, Londres, 1791). William Hazlitt representa una digna muestra de cómo se puede hacer crítica literaria sin el rigor académico, pues aquí son los gustos personales los que rigen, el humor hace presencia y también las digresiones. Recomendando “Sobre la lectura de libros antiguos” (“On reading old books”) en el cual el autor narra sus encuentros con sus escritores predilectos desde su sola vivencia sentimental y, con ello, logra un retrato intelectual de sí mismo. (Cf. William Hazlitt, *Twenty-two essays of William Hazlitt*, ed. Arthur Beatty, D. C. Heath & CO., U.S.A, 1918, pp. 22-34).

es la muger el Sol de una familia, ella la vivifica, ella la adorna, ella la iluftra. El Sol dicen, que tiene una mancha, no ferá mucho, que una muger tenga una tacha. Loco, y defagradecido fería, quien por un defecto dexafe de eftimar al Sol en mucho. Loco, y defagradecido, y aún más que defagradecido, y loco fería, quien por un defecto fe volvieffe contra aquella vida, á quien debe tantos beneficios.¹³⁷

La metáfora que inicia la cita, “la mujer es el Sol de una familia”, simboliza la centralidad, el papel fundamental de la mujer en la vida familiar de la época, de ahí la analogía de la “mancha del Sol”: no pasa nada que cometa un error, ya que lo que importa es su actividad. La metáfora prosigue dentro de la *gradatio* que, a su vez, es una anáfora, puesto que las palabras loco y defagradecido se repiten, mientras crece la explicación y, al final, un quiasmo: se invierte el orden de ambas palabras repetidas. La musicalidad del fragmento, las imágenes que se suscitan, conforman una serie de recursos que culminan en la *gradatio*: así Zabaleta evidencia la falta de juicio del que priva la vida de su propia esposa debido a razón nimia.

En contraposición, en el “Error VIII” el español critica la alabanza de la que fue objeto una mujer llamada Erina, de la isla de Telos, que se dedicó a la poesía. Zabaleta no era adepto de tal arte, creía que era un divertimento sin “sustancia” y, a la vez, consideraba que tampoco había nada de contenido en el entendimiento de una mujer. No existía, a ojos del español, peor combinación que la poesía escrita por una mujer. Termina su ensayo con una advertencia violenta: “por lo que ellos la alaban, fi me fuera licito la quemara yo viva. Al que celebra a una muger por poeta, Dios fe la dé por muger para que conozca lo que celebra”.¹³⁸

No deja de resultar asombroso el increíble cambio de tono entre textos que demuestra la autonomía de cada ensayo: son escritos del mismo autor en torno a un objeto común; pero con desenlaces distintos. Cualquiera podría señalarle a Zabaleta que tomar la vida de una mujer, a raíz de su profesión, es una sinrazón del tamaño de asesinarla a causa de su consumo

¹³⁷ Juan de Zabaleta, “Errores celebrados”, en *Obras de don Juan de Zabaleta*, tomo II, Imprenta de Juan de San Martín, Madrid, 1758, p. 23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 44.

de vino. En definitiva, los ensayos, especialmente los que no se distancian muchos años de los *Essais* (1580), exhiben una implicación emocional del autor muy fuerte, aunque estén basados, o utilicen ejemplos, de la antigüedad clásica: Montaigne que reniega de los padres que cometen castigos físicos en sus hijos, Bacon que pretende enseñar la justa y correcta manera de vivir y Zabaleta que puede condenar o no a una mujer según su arbitrio.

Si lo transgresor era hablar a favor de las mujeres, no será hasta la publicación de *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), de Mary Wollstonecraft (1759-1797), casi a finales del siglo XVII, donde el debate comenzará a ser más activo, pese al intento del siglo anterior en la pluma de Marie de Gournay, la aparente contradicción de Zabaleta y el apoyo de Diderot y Hume. En esta obra, la razón ostenta un papel esencial: distinguir a los humanos del resto del reino animal; empero, la inglesa agrega un elemento más a la ecuación, la virtud: la única cualidad que permite a un ser humano diferenciarse de otro.¹³⁹ Wollstonecraft arguye que los hombres no se han percatado de que aquella inferioridad en virtud y, por lo tanto, de juicio, que critican de las mujeres, obedece a su arbitraria decisión de alejarlas de una correcta formación, motivo por el cual las condenan a la ignorancia.

Gran parte del libro, en consecuencia, está encaminado a probar esta hipótesis; sin embargo, resalta la analogía que construye, a lo largo de varias páginas, entre la situación de los soldados miembros de un cuantioso ejército y las mujeres en general. Tal estrategia retórica sirve para situar a los hombres, quienes son los que detentan el poder, frente a dos masas de personas que, en su gran mayoría, sólo acatan órdenes. A raíz del ejemplo, consigue demostrar cómo la falta de instrucción, y de autonomía, debilita la virtud de las personas, pues un soldado en exclusiva está capacitado en su profesión sin tener una formación sólida

¹³⁹ Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, trads. Charo Ema y Mercedes Barat, Debate, Madrid, 1998, p. 27.

en otros aspectos, ya sean intelectuales o morales, y, debido a que no puede decidir su destino, dedica sus horas libres a actividades que la inglesa considera ociosas: la galantería, el juego o la bebida.¹⁴⁰

Wollstonecraft procede de forma semejante cuando habla de las personas millonarias que, en su época, provenían mayoritariamente de antiguas familias de renombre. De nuevo, la atención recae en la imposibilidad de cambiar el destino, pues una persona que posee muchas riquezas y poder no tiene necesidad de mejorarse a sí mismo y, por consiguiente, suele ser ignorante, inútil y malcriado, defectos que los hombres critican en las mujeres.¹⁴¹ Entonces, ambas analogías demuestran que es la imposibilidad de decisión, a causa de la falta de instrucción, el origen de las malas actitudes de las mujeres en general. Es decir, un hecho aprehendido y no un suceso natural, como afirmaban los detractores de la igualdad entre géneros.

La inglesa era consciente de que la obediencia ciega era el objetivo de quienes detentaban el poder, por ende no era tan fácil lograr cambiar las dinámicas de opresión. De ahí que su denuncia no sólo interpele al cambio de mentalidad en los hombres, sino en las propias mujeres, las incita a la independencia: “para llegar a ser respetables es necesario que las mujeres ejerzan su inteligencia; no hay otro fundamento para la independencia individual”.¹⁴² Wollstonecraft llega a ser muy repetitiva en este sentido a lo largo de su argumentación, sobre todo en relación con la supremacía de la razón. Dicha insistencia busca recordarle al lector la importancia de este atributo y la necesidad de que las mujeres tengan el derecho a cultivarlo. El énfasis refleja la propia lucha de la autora, quien, mediante su argumentación, exhibe su capacidad racional. Su involucramiento personal distancia la obra

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴² *Ibid.*, p. 78.

de un tratado frío; pero no del ejercicio del juicio, en consonancia con De Gournay, pues la interpretación es el fundamento del ensayo, ya que Wollstonecraft no hace otra cosa que juzgar, y refutar, las creencias comunes acerca de la naturaleza de ambos géneros.

Allende del compromiso con sus congéneres, la inglesa era una gran humanista. Poseedora de un vasto conocimiento en historia y política, no dudó en desafiar a uno de los pensadores más influyentes de su época: Edmund Burke. Su extensa carta, titulada *Una vindicación de los derechos de los hombres* (1790), refleja la indignación de Wollstonecraft ante las ideas expuestas por Burke en *Reflexiones sobre la Revolución francesa*. La carta no posee una estructura argumentativa definida, la autora responde a medida que se lo exige el ritmo de su indignación y, al igual que en el texto anteriormente revisado, apela a la repetición con asiduidad.

Como fiel defensora de la virtud, la inglesa no duda en ser enfática, a lo largo de todo el escrito, sobre el grave error que consiste en valorar a las personas con base en su procedencia y riquezas. La razón humana, guía de los seres virtuosos, se ve desplazada por la supremacía de la propiedad. Wollstonecraft denuncia las malas prácticas que se derivan de ello, porque afectan de manera pública y privada: pública, en razón de la desigualdad; privada, debido a que propicia dinámicas nocivas dentro de las familias a la hora de repartir los bienes o el poder, puesto que el hijo mayor siempre obtenía la ventaja.¹⁴³

De tal suerte, la inglesa propende hacia una moralidad basada en la razón, donde todos los seres humanos sean dignos de respeto sin importar su proveniencia o cantidad de bienes y los personajes ilustres deban serlo gracias a sus virtudes y no a su linaje. Lo que conllevaría a la igualdad entre seres humanos, refrendando la pertinencia de los derechos enunciados

¹⁴³ Mary Wollstonecraft, *A vindication of the rights of men, in a letter to the right honourable Edmund Burke; occasioned by his reflections on the Revolution in France*, Imprenta J. Johnson, Londres, 1790, párrafo 46. En: <https://www.gutenberg.org/ebooks/62757>, consultado el 1 de febrero de 2024. La traducción es mía.

durante la Revolución Francesa. Además, ella misma ha experimentado el potencial racional humano, aquel que convierte a las personas en seres virtuosos: “reverencio los derechos de los hombres. ¡Sagrados derechos! por lo que adquiero un respeto más profundo cuanto más miro en mi propia mente”.¹⁴⁴

Ahora bien, Wollstonecraft interpela a Burke a raíz de sus afirmaciones en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), de la correspondencia entre belleza y debilidad que exhiben las mujeres. Esta propuesta de Burke parece indignar aún más a Wollstonecraft: “has demostrado claramente que la mitad de la especie humana, al menos, no tiene alma. Y que la naturaleza, al hacer de las mujeres criaturas *pequeñas, suaves, delicadas y hermosas*, nunca diseñó que ejercitaran su razón para adquirir las virtudes”.¹⁴⁵ Y sin poder llegar a ser personas virtuosas, las mujeres no son merecedoras de respeto, por lo tanto, de acuerdo con la interpretación de Burke que hace la inglesa, amor y respeto son principios contradictorios: una mujer puede ser amada; pero no respetada.

Con esta digresión en torno a la contradicción entre amor y respeto hacia la mujer, se evidencia la dificultad de apartarse de ciertos temas que afectan directamente la cotidianeidad del autor, autora en este caso. La condición de mujer se instala en los ensayos escritos por estas pensadoras, tanto así que Madame de Staël (1766- 1817) en *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales* (1800), termina por concluir, en un capítulo dedicado a las mujeres de letras, algo totalmente distinto a lo que se proponía en un inicio. Este capítulo no es nada parecido al resto de los que componen su extenso trabajo, porque no menciona, ni revisa, ninguna autora o filósofa, sino que discurre acerca de las

¹⁴⁴ *Ibid.*, parágrafo 78.

¹⁴⁵ *Ibid.*, parágrafo 114. *Cursivas en el original.*

posibles vías en que una mujer podría lograr la celebridad en las letras, tanto si pertenecía a un país republicano o a una monarquía; sin embargo, en el proceso, la francesa se percató de todos los obstáculos que enfrenta una mujer, pese a que ya posea la suficiente instrucción, con el fin de conseguir la aceptación pública, pues ellas mismas se desvalorizan a causa del miedo al arbitrio público o no consiguen ser reconocidas simplemente por el hecho de ser mujeres:

*¿No es una mujer extraordinaria? Todo está dicho entonces; la abandonan a sus propias fuerzas, y en lucha con su propio dolor. [...] ella recorre con su singular existencia, como los parias de la India, todas las clases que la consideran como si debiera existir por sí sola; objeto de la curiosidad, quizás de la envidia, y no mereciendo efectivamente más que la conmiseración.*¹⁴⁶

Lo anterior es un claro movimiento ensayístico, ya que la autora se propone un modo de argumentación; pero el desarrollo de este mismo la conduce a una conclusión inesperada. El ritmo de la interpretación del problema de la desigualdad, obliga a concentrarse en sus efectos. Pese a todo, no se pierde el detonante, pues este reside en la valoración de las mujeres de letras. Ejemplo adecuado para mostrar cómo se enuncia y se interpreta en el presente y se le ofrece al lector el proceso del pensamiento de primera mano.

Madame de Staël poseía un gran sentido de la compasión, así que no resulta sorprendente que se conmoviera ante los sufrimientos de sus congéneres letradas a tal punto que su plan original se vea superado por la fuerza de las evidencias. Con todo, ella no sufrió este tipo de discriminación: sus tertulias eran ampliamente famosas y gozó de tanta influencia en su país que incluso Napoleón Bonaparte la exilió durante su imperio. La baronesa poseía un gran acervo cultural que se ve reflejado en la increíble cantidad de trabajos publicados a lo largo de su vida y la relevancia que ha ocupado en la tradición letrada occidental; no

¹⁴⁶ Madame de Staël, *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, tomo III, s.t., Imprenta de Pillet, París, 1829, p. 93.

obstante, uno de los elementos más interesantes de su pluma es el componente afectivo, aunque De Staël era tan creyente de la razón como De Gournay y Wollstonecraft, revisadas previamente.

En efecto, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales* se basa en la premisa de que la literatura es el arte de conmover a los hombres.¹⁴⁷ De ahí que los libros sean una herramienta de conmiseración humana, instrumentos que apelan a la compasión y a la empatía.¹⁴⁸ La autora confiaba en el poder de la lectura para reconfortar a aquellos que atravesaban momentos difíciles, brindándoles la compañía y el consuelo de saber que no están solos.¹⁴⁹ Esta visión parte del supuesto de que los autores siempre serán virtuosos y compasivos, algo que dista de la realidad; no obstante, cabe recordar que Madame de Staël escribe en una época en la que la buena literatura era definida en razón de su objetivo moral, usualmente didáctico.

El fuerte carácter emocional de la obra de la baronesa se encuentra ligado a una de las primeras expresiones de crítica literaria consciente, debido a que su estudio no era otra cosa que un tratado sobre moral: “estudiar el arte de conmover a los hombres, es profundizar en los secretos de la virtud”.¹⁵⁰ En este marco, la perfección del estilo de un autor demostraba su gran virtud, especialmente por el hecho de que el escritor, a la hora de la creación, tenía siempre en cuenta a qué tipo de lector había escogido. De tal suerte, De Staël se adelantó a

¹⁴⁷ *Ibid.*, tomo I, p. 31-32.

¹⁴⁸ Al igual, habla de la autocompasión: “lo que únicamente puede aliviar el dolor es la posibilidad de llorar sobre nuestro destino, de tomar por nosotros aquella especie de interés que nos transforma, por decirlo así, en dos seres separados, uno de los cuales tiene compasión del otro”. (*Ibid.*, tomo I, p. 66). Lo que demuestra el gran sentido humano y la facilidad temática que poseía la escritora francesa.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, tomo I, pp. 31-32.

la teoría de la recepción cuando sostiene que una obra resulta de la suma del ingenio del autor y la capacidad racional del lector elegido.¹⁵¹

Estos destellos de lúcida agudeza encuentran explicación en sus propias palabras: “no puedo separar mis ideas de mis afectos; las inclinaciones nos incitan a reflexionar, y únicamente ellas pueden comunicar una rápida y profunda penetración del espíritu. Las afecciones modifican todas nuestras opiniones sobre todas las materias”.¹⁵² Tal posición, remite a la noción de forma de Lukács y el desarrollo de su ensayo a guisa de diálogo que se guía enteramente por sentimientos (“Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne”, 1909). Sin duda, debido a la naturaleza emocional de la baronesa, *De la literatura considerada...*, representa una muestra del componente afectivo del ensayo y la libertad de desarrollo de éste que, a causa de esas mismas afecciones, cambia constantemente el rumbo y se aleja del plan trazado por su autora.

Madame de Staël trató en su obra una amplia gama de temas de relevancia social, incluso el suicidio. En “Reflexiones sobre el suicidio” logra una brillante exposición de las razones en contra de este acto sin estigmatizar a quienes lo cometen. Según De Staël, el suicida no es cobarde, pues demuestra firmeza ante el miedo a la muerte; sin embargo, lo considera egoísta, ya que carece de la capacidad de soportar su propio sufrimiento y, en consecuencia, no cumple con el propósito de la vida humana: ayudar a los otros.¹⁵³ Su postura sobre la compasión, su afección empática, también demarca su visión del suicidio, de ahí que exista un tipo de suicidio aceptable, pese a ir en contra de las reglas cristianas: el del mártir. Tal mártir puede ser religioso, político, personaje relevante de la sociedad o simplemente una

¹⁵¹ *Ibid.*, tomo I, p. 171.

¹⁵² *Ibid.*, tomo III, p. 241.

¹⁵³ Madame de Staël, “Rèflexions sur le suicide”, en *Oeuvres complètes*, tome I, Imprimerie Firmin Didot, París, 1844, p. 183. La traducción es mía.

persona común que dio su vida para salvaguardar la de otros. Al ser este acto incitado por sentimientos compasivos, o de una profunda lealtad a la libertad y a la virtud, el acto egoísta desaparece.

De Staël demuestra que, efectivamente, sus ideas están imbricadas con sus afecciones; sin embargo, mantiene un tono de respeto a lo largo de toda su reflexión. Así que cuando las afecciones delimitan un camino, los temas ensayados se vuelven, de nuevo, inagotables y quizás eso explica la vasta obra de la baronesa más célebre de Francia que, con todo, siempre regresa a la compasión: “de todos los límites de la mente, el más insoportable es el que nos impide comprender a los demás”.¹⁵⁴

La literatura, y su quehacer, entonces, se convierte en el tema preponderante a finales del siglo XVIII y se afianza en el siglo XIX; aunque los autores no dejan de lado los problemas políticos, morales, filosóficos y de género.¹⁵⁵ El dramaturgo, novelista y poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dedicó ensayos a su epistemología y a la percepción de verdad de las obras de arte; sin embargo, la mayoría de sus trabajos recuperados se centran en el estudio de la poesía y de grandes escritores, especialmente William Shakespeare. “En el día de Shakespeare”, en donde el alemán se propone conmemorar a su colega inglés, resalta el tono que utiliza Goethe quien pretende ser lo más ameno posible a tal punto que termina su exposición porque presiente haber perdido el ambiente festivo: “terminemos aquí, señores,

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵⁵ Edgar Allan Poe y Emile Zola incluso utilizan el ensayo como vehículo transmisor de sus propias posturas creativas. “Filosofía de la composición” es el mejor ejemplo de ello, pues allí Poe explica detalladamente el proceso que dio origen a su poema más conocido: “El cuervo” (Cf. Edgar Poe, *The selected writings of Edgar Allan Poe*, ed. G.R. Thompson, W.W. Northon & Company, Londres, 2004, pp. 675-683). Zola, por su parte, escribió una serie de ensayos en torno a los problemas de la moral y de la verdad en literatura, ya que el movimiento que fundó, el naturalismo, ostentaba una férrea base en el compromiso social y en el progreso: “el naturalismo en las letras es igualmente la vuelta a la naturaleza y al hombre, la observación directa, la anatomía exacta, la pintura de lo real” (Emile Zola, *La escuela naturalista*, trad. Álvaro Yunque, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1945, p. 243).

y sigamos mañana, puesto estoy hablando en un tono que, quizás, no sea para ustedes tan ameno como me sale del corazón”.¹⁵⁶ Y es que será la “vivencia sentimental” de Goethe la que regirá su experiencia lectora de Shakespeare. El texto constituye una confesión de la relevancia del gran poeta inglés en la vida del alemán, ya que, en el camino de la vida, siempre se persiguen los grandes pasos de los “peregrinos” que se admiran. Shakespeare encarna el peregrino que persigue Goethe:

no esperen ustedes que escriba extensa y ordenadamente. La serenidad del alma no es traje de fiesta; y hasta ahora he reflexionado poco sobre Shakespeare; cuando más lejos he podido llegar, conseguí a lo sumo adivinarle, sentirle. La primer página suya que leí, hizo que le perteneciera para toda la vida, y cuando había terminado de leer la primera pieza, tuve la sensación de un ciego de nacimiento al que una mano milagrosa devuelve, de repente, la vista.¹⁵⁷

El ensayo faculta la incorporación de las reacciones sentimentales frente a un escrito, caso contrario a la crítica literaria académica; no obstante, esta característica será vital ya que, como lo diría Alfonso Reyes, el impresionismo, al fin y al cabo, es el modo más genuino de la crítica (y su primer grado de profundización).¹⁵⁸ Asimismo, el estilo autoral, es decir los recursos artísticos utilizados por Goethe, refuerzan el carácter afectivo de lo expresado: las metáforas que abren y cierran el fragmento (“la serenidad del alma no es traje de fiesta”, “tuve la sensación de un ciego de nacimiento al que una mano milagrosa, devuelve, de repente, la vista”), y la sinécdoque central que reemplaza la obra de Shakespeare por su autor en sí, explican a detalle la gran conmoción que despertó el inglés en el joven Goethe. En consecuencia, esta característica sentimental del ensayo permite conocer más de cerca al autor, de nuevo lo que corresponde a las propuestas de Lukács, porque contribuye a delinear

¹⁵⁶ Johann Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura*, trad. Regula Rohland, Universidad de Málaga, Málaga, s.a, p. 140.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁸ A. Reyes, “Aristarco...”, art. cit., pp. 110-111.

un retrato del autor y, con ello, produce aquella “sugestión de vida” que acerca al lector al ensayista.

En contraposición, “Shakespeare y no se acaba” (1826), pese a su brevedad, explora los aspectos fundamentales de los trabajos artísticos del poeta y dramaturgo inglés desde una perspectiva más seria, aunque con una clara presencia autoral. El texto está dividido en tres segmentos: 1. Shakespeare en cuanto poeta, 2. Shakespeare comparado con los más antiguos y los más recientes, 3. Shakespeare como poeta teatral y, en estos, Goethe no teme enseñar su proceso de construcción textual: desde el inicio deja clara su intención, la cual es expresar sin provocar polémica, y recurre a una primera persona plural para organizar su disertación. De igual modo, expone las etapas de escritura, incluye en el cuerpo del texto la siguiente aclaración:

Lo que antecede fue redactado en el verano de 1813, y no han de marcarse faltas o debilidades, sino sólo recordar lo arriba expresado: que lo presente no es más que una tentativa singular destinada a demostrar cómo los diversos ingenios poéticos intentaron cada uno a su manera conjugar y disolver aquella posición ingente [entre el deber y el querer] tan multiforme en sus manifestaciones.¹⁵⁹

Es decir que Goethe apela a la “modestia irónica” del ensayista y, gracias a este recurso, relaja las posibles implicaciones que surjan ante sus argumentos. Por ejemplo: según el alemán, las obras de Shakespeare son dramáticas siempre, ya que consigue atrapar al lector mostrándole las escenas más íntimas de los seres humanos, al mismo tiempo que oculta otras con el fin de excitar la imaginación del espectador.¹⁶⁰ Así Goethe, en la primera mitad del siglo decimonónico, encarna la tendencia hacia la literatura, a la dinámica en la cual grandes autores discurren respecto de otros grandes autores.

¹⁵⁹ J. Goethe, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁰ *Cf. Ibid.*, pp. 150-151.

El francés Víctor Hugo (1802-1885), en esta línea, revisa a Homero, Shakespeare, Dante, Voltaire, Lord Byron, Walter Scott, entre otros; pero, sin lugar a dudas, su más célebre ensayo sobre literatura es el “Prefacio” de su libro *Cromwell* (1827). En este, el francés apresta la recepción de su extenso drama y, para ello, expone su propia historia de la literatura, que está estrechamente ligada a la historia de las civilizaciones: la oda es la expresión del tiempo primitivo, representada en el libro del “Génesis”;¹⁶¹ la lucha por la tierra que originó las grandes guerras de la Edad Antigua da paso a la épica y, con ella, a Homero;¹⁶² al incorporar lo grotesco, lo sublime se complementa y, de este modo, nace el drama, la expresión de la Época Moderna personificada en Shakespeare.¹⁶³

Víctor Hugo, con la modestia usual del ensayista, no se atreve a sostener que su “Prefacio” constituya un ensayo acerca del drama, aunque lo enuncie; sin embargo, el hecho de que la reflexión fluya libremente después de la breve historia de la poesía, indicaría que el texto sobrepasa la función del “Prefacio”. Por ejemplo, el poeta francés critica los movimientos puristas que le eran contemporáneos, puesto que su conservadurismo le parecía la muerte de las letras. Debido a esto, la crítica desemboca en una reflexión respecto al constante cambio de las lenguas:

las lenguas no se fijan. El espíritu humano está siempre en movimiento y las lenguas hacen lo mismo que él. ¿Cambiando el cuerpo cómo no ha de cambiar el traje? El francés del siglo diecinueve no puede ser el francés del siglo dieciocho, como éste no es el francés del siglo diecisiete, ni el del diecisiete es el del dieciséis. La lengua de Montaigne no es la de Rabelais, la lengua de Pascal no es la de Montaigne, la lengua de Montesquieu no es la de Pascal.¹⁶⁴

La metáfora “¿cambiando el cuerpo cómo no ha de cambiar el traje?” hace presencia junto con la larga analogía que involucra a los más grandes escritores franceses hasta la época. Así

¹⁶¹ Cf. Víctor Hugo, “Prefacio”, en *Cromwell*, trad. José Laybala, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949, p. 13.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, p. 14.

¹⁶³ Cf. *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

Víctor Hugo explica, a partir de la historia de las letras de su nación, la evolución de su idioma y, con tales recursos, consigue rebatir la postura de la fijeza de la lengua. De manera similar, el poeta francés confronta el problema de la crítica literaria. Víctor Hugo propone que la crítica se olvide de taxonomías y reglas que son extrínsecas al proceso de la creación y se centre en el punto de vista del autor; es decir, la crítica deberá concentrarse en los principios de organización del arte según cada autor. Con esto se pasaría del señalamiento de los defectos a la alabanza de la belleza, debido a que el defecto es sólo el opuesto complementario de la cualidad. Asimismo, los críticos deberán tener en cuenta el contexto histórico donde se originaron las obras.¹⁶⁵ Al final, el francés no profundiza en su teoría de la literatura, ya que su objetivo principal consiste en defender su obra *Cromwell*.

En consecuencia, la preparación del recibimiento de un drama permite exponer una breve historia de la poesía y reflexionar sobre la lengua y la crítica literaria. El detonante, el drama histórico, se recupera hasta el término del ensayo, pues Víctor Hugo disfrutaba discurrir en torno a los géneros y la teoría literaria en general. Por consiguiente, también escribió acerca de la novela y su correcto proceso de creación. En un ensayo anterior, “Sobre Walter Scott” (1823), dedicado a *Quintin Durward*, afirma que, antes de Scott, se escribían dos tipos de novelas: las narrativas y las epistolares. Ambas estaban divididas, ya fuera en capítulos o mediante cartas, estrategias que relegaban a los personajes o los exaltaban demasiado frente al narrador.¹⁶⁶ Walter Scott se diferencia del resto de novelistas en dos aspectos: consigue un dinamismo entre narrador y personajes, y genera en el lector la sensación de haber vivido lo que narra. A partir de estas características, Hugo expone su visión de la novela: una fábula interesante que expresa verdades útiles.¹⁶⁷ Para ello, debe

¹⁶⁵ Cf. *Ibid.* pp. 49-50.

¹⁶⁶ Víctor Hugo, “Sobre Walter Scott”, en *Ensayos sobre política y literatura*, trad. Luis Cuchet, Imprenta de Oliveres Hermanos, Barcelona, 1846, p. 42.

¹⁶⁷ *Idem.*

convertirse en novela dramática, una novela más completa que integre drama, epopeya, poesía y pintoiresca.

La postura preceptiva de la novela de Víctor Hugo parece alejarse de su posterior posición crítica. En este caso, el francés no tiene en cuenta al autor, sino que impone su punto de vista como crítico. Estos dos ensayos exponen la evolución de la posición crítica y de autor de Hugo, advierten cómo la experiencia cambia sus preferencias y concentra sus aspiraciones. Además, no sobra decirlo, constituyen otra muestra de la predominancia de los ensayos escritos por creadores acerca de otros creadores.

Thomas Carlyle (1785-1891) supone otro representante de dicha tendencia; empero tiene un sujeto de estudio predilecto: Goethe. Al poeta alemán le dedica los títulos: “Goethe’s Elena”, “Goethe”, “Death of Goethe”, “Goethe’s Works”, “Goethe’s Portrait”, entre otros. En este último, un ensayo de 1832, Carlyle se sirve de la excusa de un fallido retrato de Goethe para exaltar la influencia de la vida y obra de su poeta favorito, a la vez que la compara con la de Napoleón Bonaparte:

gran parte fue asignada a cada uno, grande el talento que les fue dado; pero ¡observa el contraste! Bonaparte recorrió el mundo convulsionado por la guerra como un terremoto que todo lo devora, agitado, estruendoso, arrojando reino sobre reino; Goethe era como la luz tenuemente brillante e inaudible que, sin embargo, puede volver a hacer de ese caos una creación.¹⁶⁸

El contraste que generan los símiles que describen la personalidad de cada uno, Bonaparte, un terremoto; Goethe, una luz brillante, termina por elevar al poeta alemán a causa de la capacidad que posee éste de transformar el caos de la guerra en arte. Una influencia mucho más indeleble en el transcurso de los siglos. Al final, Carlyle incita al lector, en consonancia

¹⁶⁸ Thomas Carlyle, *Critical and miscellaneous essays* (1839-1869), vol. III, John Lowell Company, Nueva York, s.a., pp. 4-5. La traducción es mía.

con la recomendación de Goethe “*Gedenke zu leben*” (recuerda vivir), a que trabaje y disfrute su vida.

El desarrollo libre del ensayo al estilo de Montaigne se constata en Carlyle quien, al igual, escribió sobre Diderot, Voltaire, Heyne, Scott y otros aclamados autores europeos. Con todo, el escocés fue un prolífico ensayista que se ocupó de la política y la filosofía, le preocupaban especialmente los efectos de la Revolución Industrial iniciada en Inglaterra. De eso trata “*Signs of the times*” (1829), un extenso ensayo que inicia con una crítica a los que creen en augurios y vaticinios negativos y termina con el señalamiento de los problemas sociales que ha generado el rápido desarrollo industrial. A la época que le tocó vivir la denomina “*Mechanical Age*”, pues todo constituye un sofisticado entramado que sirve a un determinado fin. Todo se rinde ante la nueva forma de proceder, incluso la literatura: “la literatura también tiene su mecanismo de Paternoster-row,¹⁶⁹ sus cenas comerciales, sus conclave editoriales y sus enormes fuelles subterráneos; de modo que los libros no solo se imprimen, sino que, en gran medida, se escriben y venden por medio de la maquinaria”.¹⁷⁰

La anterior cita supone uno de los primeros testimonios en la literatura del poder de las nuevas empresas editoriales. El cronista Walter Thornbury afirmó que la casa editorial Longman y Rees, la más grande de la calle Paternoster-row, se enfrentó al potencial impuesto del uso del papel y consiguió que se desistiera de la propuesta.¹⁷¹ De ahí que Carlyle critique la omnipotencia de las empresas, marcada por la terrible burocracia y el ansia de ganancia económica; sin embargo, a pesar de que admita que su época es una época enferma, finaliza el ensayo con una incitación al lector a romper las cadenas que los mismos seres humanos

¹⁶⁹ La calle Paternoster Row era el centro editorial decimonónico de Londres a tal punto que su nombre se convirtió en sinónimo de “comercio de libros” (Cf. Walter Thornbury, “Paternoster Row,” en *Old and New London*, vol. I, Cassell, Petter & Galpin, Londres, 1878, pp. 274-281).

¹⁷⁰ T. Carlyle, *op. cit.*, vol. I, p. 467. La traducción es mía.

¹⁷¹ Cf. W. Thornbury, *art. cit.*, p. 275.

han construido. Según el escocés, el imperio de la productividad y el dinero podía derrocar, pues era una creación humana. Por lo tanto, era consciente de que no se podía reformar una nación sin que hubiese un cambio de mentalidad en cada uno de los individuos que la conformaban.¹⁷²

Carlyle no era el único ensayista que desdeñaba las instituciones y su carácter burocrático, Henry David Thoreau (1817-1862),¹⁷³ se quejaba de ello en su “Vida sin principios” (1863): “al igual que un montículo de nieve se forma cuando cesa el viento, podríamos decir que una institución surge cuando cesa la verdad. Pero nuevamente la verdad le sopla encima y, a la larga, la derriba”.¹⁷⁴ Thoreau creía que las instituciones y el progreso material iban en contra de la naturaleza humana. De ahí que no resulte gratuito que el símil se base en un fenómeno natural, ya que su ideal era la vida simple y libre en la naturaleza. Por ende, el progreso, representado en las instituciones y en el trabajo duro, iba en contra de su filosofía de vida.

Lo curioso de la ensayística de Thoreau reside en que los temas no se constriñen a lo anterior: la estructura de sus textos es similar a la de los ensayos de Montaigne, que se caracterizan por su digresión. En su ensayo más célebre, “El arte de caminar”, publicado en 1851, Thoreau sostiene que el caminar sin rumbo resulta esencial para la salud; sin embargo, entiende que no todas las personas puedan dedicarse simplemente a caminar, sobre todo, porque para ser caminantes se requiere de un designio divino.¹⁷⁵ En el ensayo, también refiere

¹⁷² T. Carlyle, *op. cit.*, vol. I, p. 487.

¹⁷³ Si bien el presente segmento trata sobre los ensayistas europeos, incluyo al estadounidense Henry Thoreau debido a la compenetración entre vida y obra que él representa hasta el día de hoy. Un singular caso de escritura a partir de la experiencia que recuerda al fundador Montaigne.

¹⁷⁴ Henry Thoreau, *Caminar y Una vida sin principios*, trad. Diego Uribe, IDARTES, Bogotá, 2021, p. 109.

¹⁷⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 19-20.

al paisaje exuberante y bello del Nuevo Continente, ya que el estadounidense lo relaciona con la potencialidad intelectual y artística de sus nativos:

confío en que seremos más imaginativos, que nuestros pensamientos serán más claros, más frescos y más etéreos, como nuestro cielo; nuestro entendimiento más amplio y comprensivo, como nuestras llanuras; nuestro intelecto en general de mayor escala, como nuestros truenos y relámpagos, nuestros ríos, montañas y bosques; e incluso que nuestros corazones correspondan en amplitud, profundidad y grandeza con nuestros mares interiores.¹⁷⁶

Los símiles no son lo único literario: Thoreau se refiere directamente a la literatura. Siempre fiel a sí mismo, arguye que los libros bellos son salvajes. El estadounidense busca la impronta de la naturaleza en la literatura que todavía no ha sido contaminada por la huella humana. A causa de ésto, prefiere la mitología y los libros sagrados de las religiones, dado que representan el "pensamiento libre, salvaje e incivilizado, que no se aprende en las escuelas".¹⁷⁷ Su poeta favorito es Homero, afirma que ninguno de los contemporáneos le aventaja; aunque encuentra en el *Hamlet* de Shakespeare el rastro incivilizado, la libertad que tanto le agrada. En "Caminar", Thoreau demuestra que su ideología impregna su vida cotidiana, sus gustos e inclinaciones. Su tendencia hacia lo natural, su renuncia a la rutina, su crítica a la sociedad, componen posturas que atraviesan su obra, lo que demuestra la influencia de su filosofía de vida a la hora de elegir los temas a ensayar.

Thoreau se acerca más a Montaigne en este sentido al caminar y al discurrir; sin embargo, eso no significa que el resto de autores aquí revisados no se basen en su filosofía de vida: es natural que un creador se interese por otro creador. Y ese interés encuentra la mejor forma de expresarse, mediante el despliegue del juicio del ensayo que, como lo demuestra Goethe, está anclado en el presente de la enunciación. Por ello, muestra su proceso creativo e incluso lo interrumpe a causa de no estar en la mejor disposición para llevarlo a

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

cabo. Carlyle, por su parte, exhibe la espontaneidad del proceso interpretativo, en semejanza a De Staël, al comenzar criticando a la superstición de la gente antes de llegar a su punto central: el auge de la economía en detrimento de la calidad de vida. Al mismo tiempo que no deja de tener en la mira a la literatura, en este caso insertada en las dinámicas industrial y económica.

Las mujeres no componen una excepción en la tendencia que inclina los temas hacia lo literario. George Sand (pseudónimo de Aurora Dupin de Dudevant, Francia 1804-1876) demuestra la riqueza de sus lecturas en dos de sus libros: *Questions d'art et de littérature* (1872) y *Autour de la table* (1861). En ambos, revisa movimientos literarios y autores reconocidos como Lamartine, Flaubert, Balzac, Goethe, Byron, Beeche Stowe, Shakespeare, entre otros. En *Questions d'art et de littérature* abre la colección con un escrito dedicado a los poetas populares, pues ante el rumor general de la muerte de la poesía, Sand evidencia el potencial creativo de los sujetos proletarios, específicamente de las mujeres. En un movimiento progresivo, la poesía, que la francesa consideraba inherente a la experiencia humana, expone lo mejor de cada época y clase social, de ahí que entre en escena la masa popular “y, finalmente, las mujeres, al principio pocas y tímidas, luego más numerosas y audaces”.¹⁷⁸

Esta predilección por el saber proveniente de fuera de los círculos privilegiados, o autorizados para ejercer el conocimiento, encuentra lugar en “Autour de la table” (“Alrededor de la mesa” en español), el largo trabajo que le da título a la recopilación de ensayos sobre sus lecturas. Este texto está dividido en ocho apartados que, empero, corresponden a siete temas distintos. “Alrededor de la mesa” supone uno de los ensayos más interesantes de la

¹⁷⁸ George Sand, *Question d'art et de littérature*, Imprenta Lévy Frères, París, 1878, p. 76. La traducción es mía.

presente selección, porque es, en gran parte, un diálogo; sin embargo, se diferencia del ensayo de Lukács en que la autora se ficcionaliza a sí misma y participa del diálogo de una familia inventada para la ocasión: los Montfeuilly. A la vez, funge de moderadora entre dos enérgicos rivales: Julie y Théodore que tienen la responsabilidad de criticar y defender, respectivamente. A partir de cada participación, se construye un perfil integral del escrito revisado y del talento y las virtudes de su autor.

Sand realiza una introducción enfocada en *la mesa*, antes de entrar en materia con las tertulias, pues aquella constituye una parte fundamental del día a día de los miembros de la familia: “es una mesa que no llama la atención, pero es una mesa sólida, fiel y honesta. Nunca ha querido girar; no habla, no escribe, y tal vez no piense menos, pero no deja saber qué espíritu la posee: esconde sus opiniones. ||Si es un ser, es un ser pasivo, una bestia de carga. ¡Ha prestado su paciente espalda a tantas cosas!”.¹⁷⁹ De tal recurso retórico, la prosopopeya que, no obstante, es pasiva, se desprende que la mesa alienta las acciones intelectuales y creativas de los seres humanos que comparten su hábitat: en torno a ella la familia lee y dialoga sobre lo leído. La mesa funge como sitio de reunión intelectual. De ahí el tono informal de los posteriores diálogos que conservan ese cariz íntimo del ameno momento en que la familia ficticia conversa. En el texto, la autora implicada expone su modo de proceder: “la total libertad de elección, la absoluta falta de método”,¹⁸⁰ lo que explica que las conversaciones salten de poesía a narrativa, de filosofía a honrar la pérdida de un ser querido, entre otros.

Lo afectivo tiene un papel crucial en el diálogo-ensayo de la francesa, puesto que las emociones inclinan a los personajes a apoyar o refutar ideas y autores. La excelencia de un

¹⁷⁹ George Sand, *Aotour de la table*, Books on Demand, París, 2021, p. 3. La traducción es mía.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

escritor se logra cuando consigue, de acuerdo con Louise, “comunicar el propio calor al alma de los demás”¹⁸¹ y, por consiguiente, un buen crítico debe poder “penetrar en el alma del artista o del poeta”.¹⁸² Tal visión afectiva coincide con lo que afirmaba Madame de Staël, lo que permite trazar una línea de pensamiento femenino acerca de la creación y la crítica literaria. En este marco, Sand concibe la inspiración poética:

Ya sé, querida e imperiosa Julie, lo que me vas a decir: este poeta es un jinete intrépido. Su *Pegaso* es un caballo terrible, un dragón de fuego: por tanto, debes admitir que no siempre puede gobernarlo. Le guste o no acelerar el ritmo o moderarlo para atravesar el mundo de sus sueños, a veces es transportado majestuosamente al espacio, a veces ralentizado y encadenado en la vaguedad de su sueño, como un paladín en un bosque encantado. Por tanto, esta maravillosa lira no siempre obedece a la mano, por muy hábil que sea, que la hace vibrar. A veces empieza a tocar sola, como el arpa de aquel maestro cantante Hoffmann, que se había dejado poseer por un espíritu terrible.¹⁸³

Mediante la unión de metáforas (“este poeta es un jinete intrépido”, “su Pegaso es un caballo terrible, un dragón de fuego”, “maravillosa lira”) y símiles (“como un paladín en un bosque encantado”, “como el arpa de aquel maestro cantante”) la francesa construye una alegoría que explica su visión de la creación poética. Si se le critica a Víctor Hugo no lograr proporción en sus composiciones, este hecho no es malo en sí mismo, ya que, a pesar de su gran talento, la inspiración parece tener vida propia, tal cual caballo indómito, y conduce hacia caminos imprevistos. “La maravillosa lira” de la poesía parece ser más revelada al poeta que creada por él. Esta visión de la poesía como revelación, encuentra eco, precisamente, en la postura afectiva de la literatura que relaciona, de modo directo, al alma del escritor, y sus sentimientos, con la calidad de sus obras.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸² *Ibid.*, p. 36.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 8.

Sería arriesgado sostener que Lukács leyó “Alrededor de la mesa”; sin embargo, tanto las propuestas críticas como el proceso dialógico y digresivo del texto de Sand se asemejan con lo expresado por Lukács acerca de la forma y la creación, en donde imperan los sentimientos, y su manera de enunciarlos ante el lector. Con todo, el diálogo en el que la autora se implica de forma ficticia es, al mismo tiempo, un ensayo apológico sobre las mesas y las tertulias familiares. El recurso de evocar la atmósfera de las conversaciones, de una agradable familia con inclinaciones intelectuales, le facilita a Sand analizar a fondo ciertos temas (la creación poética, la escritura, la crítica literaria, la belleza, la fealdad, los sentimientos, la religión y la muerte) desde distintas perspectivas con el fin de llegar a una síntesis entre defectos y cualidades. “Alrededor de la mesa” conforma otro ejemplo de la flexibilidad y diversidad ensayística que incluso permite al autor ficcionalizarse para expresar, revisar y juzgar sin comprometerse directamente, porque mantiene lo esencial: el despliegue interpretativo, pero esta vez, desde varias voces, lo que enriquece aún más las posibilidades del ensayo.

La otra George, la inglesa George Eliot (pseudónimo de Mary Ann Evans, 1819-1880), prosigue la tendencia de la crítica literaria no académica. Si bien Eliot fue una dedicada reseñista, sus trabajos se centran en la idiosincrasia de ciertos países de Europa, en movimientos literarios y en la revisión de otras escritoras mujeres. La novelista inglesa difiere de lo que defendían De Gournay y Wollstonecraft, pues consideraba que, en general, las mujeres carecían de las condiciones fisiológicas necesarias para aportar algo nuevo a la forma del arte y que era temerario afirmar que en mejores épocas tales condiciones cambiarían.¹⁸⁴

¹⁸⁴ George Eliot, *The essays of “George Eliot”*, Funk & Wagnalls, Nueva York, 1883, p. 34. La traducción es mía.

El ejercicio del juicio, no obstante, es sorpresivo y en “La mujer en Francia” Eliot termina por sostener lo contrario, debido a que una cantidad relevante de autoras francesas le demuestran sus capacidades literarias. Dicho ensayo está dedicado a la vida y obra de Madame de Sablé que escribió acerca de las mujeres ilustres del siglo XVII, hecho que, muy seguramente, influenció a Eliot a afirmar: “sólo en Francia si se incineraran los escritos de mujeres, se abriría una gran brecha en la historia nacional”.¹⁸⁵

La inglesa no tiene reparos en desdeñar a sus compatriotas, pues concluye que el ámbito francés, en donde la mujer tenía mayor libertad a la hora de casarse y donde podía compartir libremente con hombres de gran talante e inteligencia, facilitaba que las francesas desarrollaran con más tino sus trabajos intelectuales. Por ello, Madame de Sablé es perfecta para ejemplificar su hipótesis, debido a que la baronesa era íntima amiga de La Rochefoucauld y Pascal, entre otras notables figuras de su tiempo. Sablé le demostró a Eliot que las mujeres podían ser más que amadas: podían convertirse en los iguales de los hombres con la facultad de criticar sus juicios e ideas. En consecuencia, su renuencia a sostener que las capacidades intelectuales femeninas mejorarían en un contexto más propicio se refuta en la conclusión de su ensayo: “las mujeres se vuelven superiores en Francia al ser admitidas en un fondo común de ideas, en objetos de interés comunes con los hombres; y ésta debe ser siempre la condición esencial tanto de la verdadera cultura femenina como del verdadero bienestar social”.¹⁸⁶ E incluso opta por alentar tal fondo común con el fin de conseguir un matrimonio de mentes que permita la cosecha de la felicidad humana.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

A pesar de sus creencias, la conclusión de Eliot coincide con el mensaje progresista de De Gournay y Wollstonecraft. Estas escritoras defendían que la educación formal de las mujeres era fundamental para el progreso de la humanidad, ya que argumentaban que nadie podía considerarse ilustrado si la mitad de la población se encontraba en la ignorancia. Aquí reside lo relevante del proceso interpretativo, a raíz de que Eliot, a lo largo del proceso, modifica su postura inicial y adopta una posición más amable al respecto.

Con todo, la inglesa no deja de ser una dura crítica en cuanto a la producción intelectual de mujeres se refiere: en "Novelas tontas de novelistas" analiza una serie de obras populares de su época y encuentra una preocupante cantidad de clichés románticos, conversaciones superficiales disfrazadas de profundidad y un afán de exponer la instrucción de sus autoras. Eliot argumenta que tales novelas se convierten en un compendio de conocimientos mal ubicados dentro de las historias, reforzando el prejuicio de que las mujeres no harían nada bueno con el conocimiento si se les concediera.¹⁸⁸ La crítica de Eliot se basa en la falta de criterio que observa en estas obras. En literatura, un autor mediocre se consideraba fácilmente un maestro y esto se agravaba cuando las novelas pretendían ser filosóficas. En cuanto a la ficción, opina lo contrario:

afortunadamente, no dependemos de argumentos para demostrar que la ficción es un área de la literatura en la que las mujeres, a su modo, pueden igualar plenamente a los hombres. Un conjunto de grandes nombres, vivos y muertos, acuden a nuestra memoria como evidencia de que las mujeres pueden producir novelas no sólo buenas, sino también entre las mejores; novelas, además, que tienen una especialidad preciosa, muy diferente de las aptitudes y experiencias masculinas.¹⁸⁹

Eliot, entonces, representa la otra cara de la moneda sobre un problema en común: la igualdad entre géneros. La inglesa opinaba que existían disciplinas y cualidades específicas para cada

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 203.

género, en contraposición con las demás ensayistas revisadas hasta el momento. A la vez, es otro ejemplo significativo de la predilección de los ensayistas europeos hacia la revisión de obras literarias. En Eliot, la crítica al igual está fuertemente marcada por su condición de mujer; empero, desde la intransigencia a los errores femeninos, pues busca la perfección intelectual como método de defensa de la igualdad: sin admitir excusas de las mujeres y sin señalar el comportamiento de los hombres.

En las postrimerías del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) prosigue la tendencia hacia la crítica literaria no académica. Aparte de todas las reseñas, y demás trabajos de índole no ficticia, que expuso en su publicación periódica *Nuevo teatro crítico*, Pardo Bazán construye *La cuestión palpitante*. Esta recopilación de textos acerca del naturalismo llegó a manos del propio Émile Zola y fue elogiada por él. “La señora católica que era a la vez entusiasta del naturalismo” analiza los principios del movimiento, y su recepción, mediante la ironía y el sarcasmo. El excelente sentido del humor de la española hace más digerible la cuestión sobre la que versa:

clases é instituciones, se revuelven muy enojadas contra el naturalismo, que en su entender tiene la culpa de todos los males que afligen á la sociedad. Aquí que no peço, dicen para su sayo. Hubo un tiempo en que la acusación de desmoralizarnos pesó sobre la lotería y los toros: el naturalismo va á heredar los crímenes de estas dos diversiones genuinamente nacionales [sic].¹⁹⁰

La utilización de frases hechas le ayuda a suavizar el impacto de su acusación, pues, aunque parece una defensa del naturalismo, Pardo Bazán busca un análisis imparcial que, no obstante, le sirve para criticar la doble moralidad española. Además, conforma el parteaguas de una de las afirmaciones más clarificadoras de *La cuestión palpitante*, pues son los vicios de la sociedad los que se reflejan en el arte y no al revés.¹⁹¹ De modo similar, la española

¹⁹⁰ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Imprenta V. Saiz, Madrid, 1883, p. 3.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

revisa autores (Valentín Lamas, Eduardo Pondal, Benito Losada) y expresiones literarias populares de su “patria chica”, Galicia, en un libro titulado *De mi tierra*. Allí compila trabajos que dedicó al lugar que la vio nacer. Quiero concentrarme en dos de ellos: “En el castillo de Sobroso” y “El país de las benditas ánimas”, debido a que tratan sobre lugares y tradiciones gallegas con el inconfundible sello de Pardo. En ambos, la autora se implica de manera directa, hace referencia a su salud y a las aficiones que derivan de la necesidad de cuidarla: la visita continua a manantiales medicinales. De estas jornadas surgen reflexiones en torno a la belleza de los sitios abandonados y las costumbres populares españolas.

En “El castillo de Sobroso”, la subida al gigante medieval se convierte en la excusa perfecta para compartir “supersticiones, leyendas y consejas que acerca de él viven en la incansable memoria popular”.¹⁹² Resalta la figura de la “Tradición”, la sinécdoque que usa Pardo al referirse a la señora encargada de las viandas, puesto que ella es la depositaria de todo el saber oral antiquísimo de esa subregión de Galicia.¹⁹³ Entonces, el ensayo se convierte en una oda al saber popular y las costumbres que de él se derivan; de cómo una simple salida turística se torna la exposición de la magnífica facilidad de palabra que tienen los habitantes de los pueblos lejanos.

El desarrollo de ambos ensayos está marcado por la visión de la autora que, aunque oriunda del sitio, ya es ajena a la visión de mundo de sus habitantes. De ahí que en “El país de las benditas ánimas” se advierta el cambio de ideas y, quizás de postura, que experimenta la ensayista española. El ensayo, pese a que parezca tratar de algo aburrido, los “retablos de ánimas”, resulta hilarante gracias al ya mencionado sentido del humor de Pardo Bazán que se mofa de características inexplicables de aquellos retablos, verbigracia, el hecho de que

¹⁹² Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra*, Tipografía de la Casa de Misericordia, La Coruña, 1888, p. 258.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 257.

sólo participen mujeres y eclesiásticos: “¿es arranque de humildad? ¿es alarde satírico?”.¹⁹⁴

Su reflexión artístico-religiosa, que no echa en falta elementos humorísticos, sufre una mutación, porque de la crítica sagaz de la falta de equilibrio estético, —se queja constantemente de la combinación de colores— pasa a la reflexión de los distintos grados de educación y las distintas formas de experimentar un mismo objeto. Pardo Bazán termina su ensayo con un acto de humildad y comunión:

¿quién sabe si para el labriego que atraviesa al anochecer la carretera polvorosa, el retablo de Ánimas con sus bonetes amarillos y sus mitras coloradas y sus Cristos verdes surte efectos semejantes al que á nosotros nos produjo el convento de *Los Canedos*, la última excursión del año de 1887 por tierra pontevedresa?¹⁹⁵

La predominancia de la crítica literaria no académica no evidenció muchos cambios en la España de la segunda mitad del siglo XIX, lo demuestra Pardo Bazán y se refrenda con Miguel de Unamuno (1864-1963), quien trató en sus textos temas pedagógicos, lingüísticos, religiosos, filosóficos y políticos; pero, al igual que otros autores decimonónicos, concentró su atención en la literatura y en su crítica. El Quijote será el tema predilecto de los más reconocidos ensayistas españoles (Azorín y Ortega y Gasset, ya en el siglo XX), por lo tanto, no resulta sorprendente que Unamuno haya escrito un largo ensayo “iconológico” sobre el personaje. La relevancia de Don Quijote en el imaginario colectivo español explica la propensión de la ensayística española a centrarse en este personaje. Don Quijote es el héroe nacional más grande según los intelectuales, hecho que encuentra correspondencia en la población: Alonso Quijano era crucial en la vida cotidiana de los poblados de la Mancha, donde se presume que Cervantes ambientó su novela.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 273.

¹⁹⁶ Cf. Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Imprenta Leonardo Williams, Madrid, 1905.

De acuerdo a la opinión de Unamuno, en “El caballero de la triste figura”, nadie había logrado captar la esencia, la experiencia y los sentimientos del personaje, por lo menos, hasta el momento en que él escribió tales páginas (1896). Para el filósofo, el Quijote era más que un reconocido personaje literario, puesto que ostentaba una profunda relevancia en la cultura española y, debido a ello, existía: “porque existir es vivir, y quien obra existe. || Existir es obrar, y Don Quijote ¿no ha obrado y obra en los espíritus tan activa y vivamente como en el suyo obraron los caballeros andantes que le habían precedido, tan activa y vivamente como tantos otros héroes?”.¹⁹⁷ El Quijote, entonces, en la perspectiva de Unamuno, encarna el héroe de la sociedad española, ya que este simboliza el alma de su pueblo: el alma castellana. En consecuencia, la reflexión del ensayista plantea la pregunta de si un pintor español de la época de Entre Siglos debe ser el encargado de representar al Quijote, pues, en este orden de ideas, sólo un castellano podría percibir y manifestar la esencia de su pueblo.

“El caballero de la triste figura” constituye un testimonio de cómo un personaje ficticio, el Quijote, se convierte en un símbolo vivo y eterno de la cultura española. Esto se debe a que el Quijote reúne en sus características gran parte del acervo cultural español, en especial la tradición oral y popular. Además, Unamuno comparte aquel acervo popular y milenario, y lo incluye como parte de su argumentación, una muestra de ello es *Del sentimiento trágico de la vida* en donde incorpora coplas.¹⁹⁸ Obviamente, “El caballero de la triste figura” no es la excepción, allí, al más puro estilo de Sancho Panza, Unamuno hila refranes y dichos en su expresión: “la virtud embellece y el vicio afea. En España decimos

¹⁹⁷ Miguel de Unamuno, “El caballero de la triste figura”, en *Ensayos, Obras completas*, vol. VIII, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2007, p. 266.

¹⁹⁸ “Cada vez que considero / que me tengo que morir, / tiendo la capa en el suelo / y no me harto de dormir” (Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Renacimiento, Madrid, 1912, p. 46).

que la cara es el espejo del alma, que genio y figura hasta la sepultura y que el hábito no hace al monje”.¹⁹⁹

“Sobre la erudición y la crítica” (1905), por su parte, trata de un asunto distinto, aunque relacionado con el Quijote: el texto compone una extensa respuesta a las críticas que recibieron “Sobre la lectura e interpretación del Quijote” y *Vida de don Quijote y Sancho*. Tal contexto le permite a Unamuno realizar un ataque directo a lo que él llama críticos vetustos, puristas y castizos —inclusive paleontológicos— que rechazan cualquier intento de innovación. La ironía y el buen humor de Unamuno hacen de este ensayo una lectura imprescindible para los amantes de la crítica literaria. El español invita a los críticos y a los eruditos a confesar cuáles de los grandes clásicos les disgustan, pues es desde lo genuino que se construye buena crítica:

tengo que revelaros un secreto... ¡me carga el Dante! Aunque empleando un verbo más enérgico y más expresivo que cargar, y verbo que aquí no puede estamparse. Y no empezaremos a ver claro en literatura ni a gustar de veras de las bellezas de los clásicos, mientras todos aquellos a quienes el Dante les carga no lo confiesen valientemente en público.²⁰⁰

Unamuno, creador, pensador y crítico a la vez, aboga por una crítica más abierta al cambio y menos centrada en lo técnico. El español no está en contra de la erudición ni de la crítica, sino de ciertos de sus ejecutantes que ven en los libros objetos de culto y catalogación, medios que les evitan enfrentarse al mundo real. El mayor reparo que tiene Unamuno en contra de los críticos “paleontológicos” radica en su afán de objetivismo que le resta vivacidad a las obras analizadas. Tal miopía estética de muchos críticos los vuelve incapaces de reconocer belleza y talento en los escritores contemporáneos: “un Calderón tiene que haber sido pasado siempre, y si hoy nace otro genio del teatro como él, no adquiere valor alguno hasta que, una

¹⁹⁹ M. Unamuno, “El caballero de...”, *op. cit.*, p. 272.

²⁰⁰ Miguel de Unamuno, “Sobre la erudición y la crítica”, en *Ensayos*, *op. cit.*, p. 800.

vez muerto y enterrado, es pasto su espíritu de los cuervos de la erudición, que viven de los muertos”.²⁰¹

En síntesis, Unamuno, con base en una mezcla entre el sarcasmo y la ironía, señala a la crítica de su tiempo para finalmente exhibir su propuesta: el retorno al anarquismo intelectual del Medioevo, donde cualquier persona podía hablar sobre el objeto de estudio que prefiriera sin ninguna pretensión de objetivismo, y sin ninguna necesidad de valoración, puesto que la genuinidad supone “la manera de empezar a entendernos de veras”.²⁰² Entonces, si Goethe propendía por una crítica que se acoplara al autor, Unamuno defiende una crítica más democrática, accesible a todos, no sólo a los eruditos, quienes, a su parecer, suelen sepultar la belleza de la literatura bajo archivos, datos y precisiones técnicas.

El ensayo conforma un género propicio para la anarquía medieval, ya que lo genuino, lo sentimental y la búsqueda de lo bello son elementos comunes en sus páginas. Otro español, Azorín (seudónimo de José Martínez Ruíz, 1873-1967), invita a la contemplación de la belleza de lo cotidiano en *Los pueblos* (1905), un libro recopilatorio de dieciocho ensayos acerca de la vida provinciana que, en su mayoría, están mezclados con la crónica y ostentan una gran presencia de diálogo. Allí Azorín relata su regreso a los pueblos de su infancia y a sus personas conocidas; sin embargo, me centraré en dos: “La ciudad” y “El pez y el reloj”. El primero inicia con una declaración de propósitos por parte del autor: “yo quisiera expresar con palabras sencillas todo el encanto que las cosas —un palacio vetusto, una callejuela, un jardín— tienen a ciertas horas”.²⁰³

Azorín, mediante el uso de la segunda persona, describe un paseo a través de una ciudad de Cantabria. El ensayo es una oda al espíritu de las ciudades, a las sensaciones que

²⁰¹ *Ibid.*, p. 806.

²⁰² *Ibid.*, p. 818.

²⁰³ Azorín, “Una ciudad”, en *Los pueblos*, Renacimiento, Madrid, 1910, p. 83.

provocan sus espacios, atmósferas y edificios. El español creía en la armonía de los objetos; pero desde su variedad y diversidad. De ahí que la contemplación de las antiguas calles de la provincia, generara una experiencia distinta a la que se experimenta ante una gran ciudad de arquitectura homogénea. El ensayo es oda, y apología a la vez, del desorden pueblerino y del contraste entre las creaciones humanas y la naturaleza, pues el encanto de la contemplación proviene de una mezcla entre ambas:

hay durante todas estas horas de prima noche algo como una lucha, como una porfía, entre las ventanas, el faro y el oleaje. Pero las ventanas son más débiles; son inconstantes; son delicadas; son volubles. Y así van cediendo, como con cierta ironía, elegante y plácida, ante la constancia inquebrantable del faro y ante la tozudez indómita de las olas. [...] Un profundo silencio, una densa obscuridad reina en el mar y en la costa. Y entonces, ya solos, frente a frente, en el misterio de la noche, comienza el coloquio —símbolo eterno— entre el faro —que es la fuerza del hombre— y el oleaje inquieto y perdurable —que es la fuerza de la Naturaleza.²⁰⁴

El texto produce imágenes en la mente del receptor gracias a su detallada descripción que, con el fin de evocar la atmósfera de la situación, se apoya en figuras retóricas. Los símiles amplían el sentido del enfrentamiento entre lo artificial y lo natural y, aunque inertes ambos, adquieren vida mediante la personificación. El remate consiste en una bella metáfora que matiza el enfrentamiento y lo convierte en coloquio. Azorín, en la recta final de esta pesquisa, evidencia que todo es susceptible de ensayarse, incluso los paseos por los lugares de la infancia, de ahí que, al igual, una visita a la playa motive una reflexión sobre el ciclo entre deseo e insatisfacción. Este es el contexto de “El pez y el reloj”, en donde un hecho fortuito resume toda la preocupación del autor en ese momento: mientras contempla el acto de pescar, debido a un movimiento brusco del pescador, se ocupa en no perder su sombrero; pero, a cambio, pierde su preciado reloj en el mar. De modo que, absorto, contempla la escena en la

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

que un pez, que debería estar tranquilo en su hábitat, se retuerce en una canasta en la playa; al mismo tiempo que su reloj se pierde en la casa del pez.

Aquella paradoja engloba todo el desarrollo del ensayo que fluye entre los deseos que se despiertan en el autor y su consiguiente imposibilidad de satisfacerlos. A raíz de esta dinámica, el ensayo ostenta buen sentido del humor, debido al contraste entre la expectativa y la decepción. El Azorín que intenta despejarse, no consigue evadir sus pensamientos a causa de las decepciones, motivo por el cual alcanza la reflexión final: “¿no es ésto algo así como cuando ponemos nuestras ilusiones en un ideal y luego la realidad triste nos lleva por distintos caminos? ¿No es ésto una imagen de nuestros destinos, de nuestras vidas, de nuestros amores, de nuestras ambiciones desarregladas, trastocadas por el azar y por el infortunio?”.²⁰⁵

En relación a los tres anteriores escritores, puede notarse una diferencia que se explica, quizás, en el ámbito socio-histórico al que pertenecieron y es que tanto Pardo Bazán, como Unamuno y Azorín ponen el foco en la cultura de su país o, más específicamente, de su provincia, aunque sin dejar de lado la crítica literaria no académica. Esta mirada hacia lo propio, que involucra la carga afectiva, se expresa en un tono distinto: los españoles exhiben su buen humor, su acervo popular y su arraigo a su cultura. Y esto atravesado por la interpretación en torno a su vivencia sentimental, a lo experimentado en los viajes a la “patria chica” (Pardo y Azorín) o al leer el Quijote y verlo vivir entre los castellanos. Un ejercicio del juicio que lleva a Bazán a cambiar su opinión de la experiencia estética ajena, a Unamuno a defender el comentario o la reseña proveniente de cualquier pluma, a Azorín al disfrute compartido de la belleza de la arquitectura pueblerina.

²⁰⁵ Azorín, “El pez y el reloj”, en *Los pueblos*, op. cit., p. 148.

Con todo, los albores del siglo xx evidencian la predominancia de la crítica literaria no académica y la reflexión sobre la escritura. Virginia Woolf (1882-1941), para el caso, seguirá la línea temática dominante en los ensayos femeninos: la crítica literaria no académica y la situación de las mujeres. La inglesa, además de revolucionar la historia de la literatura en el campo de la ficción, fue una lectora incansable y una prolífica ensayista. Sus lecturas acerca de Laurence Sterne, Walter Scott, Charles Dickens, Lewis Carroll, Charlotte Brontë, Jane Austen, George Eliot, entre otros, fueron compiladas y publicadas en libros autónomos; sin embargo, resalta la serie de ensayos que enmarca bajo el concepto de “lector común”. Si bien toda la obra merece la pena, debido a la naturaleza de la presente tesis, me centraré en dos textos que versan acerca del ensayo: “Montaigne” y “El ensayo moderno”. La perspectiva de “lector común” consiste en buscar la lectura placentera y no leer con el propósito de corregir trabajos ajenos ni conseguir la base de conocimientos que se impartirán a otros.²⁰⁶ De ahí la predilección de Woolf por los ensayos de Montaigne, pues éstos estaban impregnados de aquella sensación de libertad que los diferenciaba de otro tipo de escritos, además de su prosa sencilla que no pretendía venderse a causa del excesivo adorno.

Montaigne se convierte en el detonante perfecto de la reflexión de la autora inglesa, a raíz de que la libertad implica dinamismo y falta de rigidez. Si lo que interesa es la vida, la quietud implica muerte, por ende, hay que cambiar de opinión, atreverse a equivocarse y afirmar cosas sin fundamento.²⁰⁷ Asimismo, la lectura debe ser dinámica y su motivación debe radicar en la voluntad de comunicarse con otros: “leer, no para adquirir conocimientos, no para ganarnos la vida, sino para extender nuestras relaciones más allá de nuestro tiempo y

²⁰⁶ Virginia Woolf, *The common reader*, Harcourt, Brace and company, Nueva York, 1948, p. 11. La traducción al español es mía.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 93.

nuestra provincia”.²⁰⁸ Libertad y comunicación constituyen los ejes rectores de la reflexión en torno al francés: acercarse a los otros a partir del deleite.

En “El ensayo moderno” (1925) Woolf argumenta que éste no tiene otro fin que generar placer desde la primera palabra y dejar renovado al lector con la última.²⁰⁹ Su revisión de ensayistas que le eran contemporáneos llega a la conclusión de que el espíritu de los *Essais* se había perdido y raramente un autor lograba el equilibrio entre su yo y el deleite que dicha introspección podría comunicar. La inglesa era tajante en este respecto, ya que opinaba que la reflexión acerca de sí mismo, y los sentimientos que tal acción conlleva, no eran asuntos concernientes al ensayo, sino más bien a la autobiografía. Aunque Woolf tenía consciencia de que el sujeto Montaigne fundamentaba a los *Essais*, consideraba que muy pocos ensayistas podrían lograr involucrar a su yo y salir triunfantes de tal hazaña: “porque sólo sabiendo escribir puedes servirte de ti mismo en la literatura; ese yo que, si bien es esencial para la literatura, es también su antagonista más peligroso”.²¹⁰ En este sentido, la inglesa únicamente alaba la obra de Max Beerbohm (1872-1956) quien era, además, caricaturista. La capacidad humorística quizás constituya la clave del equilibrio entre el placer ensayístico y el yo que profesaba Woolf, pues implica, de nuevo, la idea de libertad: la falta de rigidez en las propias aseveraciones.

La postura ensayística de la inglesa se encuentra tan influenciada por su lectura de Montaigne que también critica el uso excesivo de adornos. Woolf sostiene que el ensayo no busca demostrar la erudición del autor, sino que su objetivo es proporcionar una lectura agradable, la cual se pierde cuando se emplea un lenguaje rimbombante. Dicha idea recuerda la propuesta de David Hume acerca del estilo escritural, donde la claridad era la clave a la

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 292.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 300.

hora de conquistar al lector, especialmente al reflexionar sobre temas complicados; sin embargo, de acuerdo con Woolf, muy pocos escritores igualaban la prosa montegniana, fluida y poética. Entonces, la autora inglesa se torna preceptiva: no sólo hay que abandonar el lenguaje barroco, hay que abandonar cualquier tipo de yo: “esa es la pena que el ensayista habitual debe estar preparado para afrontar. Debe disfrazarse. No puede permitirse el lujo de tener tiempo para ser él mismo o para ser otras personas. Debe rozar la superficie del pensamiento y diluir la fuerza de la personalidad”.²¹¹ Esta visión del ensayo se torna ideal, pues la sola fuerza del pensamiento no puede crear un escrito que logre eficazmente el placer. A lo largo de este recorrido temático, se ha evidenciado que en el adorno, las figuras retóricas sobre todo, reside gran parte del atractivo del ensayo, ya que lo insufla de carácter afectivo y, mediante tal recurso, el texto se aproxima emotivamente al lector.

Woolf, seguramente, no procuró escribir ensayos en sus términos, debido a que en sus trabajos utiliza metáforas con el fin de ilustrar su crítica y explicar por qué fallan la mayoría de ensayistas de su época. Verbigracia: “Butler adoptó el método opuesto. Piensa en tus propios pensamientos, parece decir, y dílos tan claramente como puedas. Estas tortugas en la vitrina, que parecen escaparse de sus caparazones a través de la cabeza y las patas, sugieren una fidelidad fatal a una idea fija”.²¹² Aunque para Woolf el ensayo debe conformarse en exclusiva de pensamientos, cuando se integra el yo, y se le da la libertad de expresar lo que este prefiera, aquellos pensamientos pierden flexibilidad. La tortuga evoca la idea de vejez y, al intentar ésta escaparse de su quietud, sugiere la imagen de una idea fija que simula ser dinámica. Tal idea fija, que resulta exitosa y por ello siempre está en

²¹¹ *Ibid.*, p. 303.

²¹² *Ibid.*, p. 298.

exhibición, pretende simular movimiento al querer escapar del caparazón; pero es sólo eso: simulación y no libertad en sí misma.

Un cuarto propio (1929), en este sentido, tampoco se podría catalogar de ensayo según la postura de Woolf, porque su experiencia de vida, su condición de mujer, demarca el eje rector de su reflexión acerca de la literatura y las mujeres que la ejercen. La autobiografía se cuela en la disertación, porque es a partir del cambio que generó en su vida el recibimiento de una herencia que Woolf comprende la importancia de la independencia económica en la vida de las mujeres, especialmente si éstas deseaban dedicarse al ámbito intelectual. La suma de dinero que le llegaría hasta el fin de su vida, le permitió ser escritora a tiempo completo; pero también le permitió analizar la desigualdad entre hombres y mujeres de modo más racional: “si uno ha comido mal, no puede pensar bien, amar bien ni dormir bien”.²¹³ La relevancia de la privacidad a la hora de escribir es una condición que presupone una necesidad más básica: la alimentación. Por siglos las mujeres habían estado, en su mayoría, subyugadas al arbitrio y a la economía de los hombres. En consecuencia, la actividad intelectual femenina evidencia un incremento en el siglo XIX, debido al acceso de las mujeres al campo laboral.

Con base en su experiencia, la inglesa estableció la relación directamente proporcional entre incremento de actividad intelectual femenina e independencia económica, pues muchas escritoras pudieron vivir de su oficio: “así pues, hacia fines del siglo dieciocho operó un cambio que, si tuviésemos que reescribir la historia, lo describiría considerándolo más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de clase media comenzó a escribir”.²¹⁴ Esta marca de clase no conviene dejarla de lado, puesto que Woolf

²¹³ Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, trads. Edmundo Moure y Marisol Moreno, Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 1993, p. 22.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

era consciente de que muchas mujeres trabajadoras apenas lograban subsistir; sin embargo, se sabe, gracias al ensayo de George Sand aquí citado (“Los poetas populares”) que, al menos en Francia, las mujeres obreras empezaron a escribir en el siglo XIX, hecho que refuerza aún más la importancia de la independencia económica como vía directa a la independencia intelectual.

De este modo, Woolf resulta una tajante crítica de ensayos que, en su opinión, no escribía ensayos: sus escritos no ficticios están atravesados por su experiencia de vida y por su filosofía del “lector común”. Incluso, *Las tres guineas* (1938) no podría catalogarse placentero, debido a que trata acerca de la guerra y la situación de las mujeres frente a ésta. Los ensayos de Woolf renuevan al lector al terminar la última palabra; pero no desde el deleite, sino desde la reflexión: Virginia siempre interpela aunque esté bajo el marco libre y dinámico de los *Essais*, porque le recuerda al lector la importancia de no tomarse en serio y de admitir el cambio, porque incita a las mujeres a alcanzar su independencia y privacidad, y porque sostiene que los únicos ensayos verdaderos producen deleite y no resisten la impronta autobiográfica.

Luego de la particular concepción de ensayo que postula Virginia Woolf, considero pertinente apelar a Lukács, pues no sólo es el fundador de la teoría del género, sino porque le otorga un papel fundamental a lo afectivo y a la experiencia personal en sus ensayos, contrariando la visión woolfiana. Su teoría surgió como un intento de otorgar sentido a un grupo de escritos sobre literatura y filosofía que denominó *El alma y las formas* (1910). De modo similar a Víctor Hugo, que creyó necesario preparar la recepción de su extenso drama. Lukács advierte la gran variedad de formas que se presentan en sus ensayos, de ahí que se vea en la necesidad de teorizar lo que él ya vivió como autor creativo.

Los ocho textos que componen el libro giran en torno, en efecto, a la forma de las obras literarias. La vida de los autores que revisa Lukács (Kassner, Kierkegaard, Novalis, Storm, Sterne, Ernst, etc.) adquiere un papel relevante dentro de su valoración de los libros sin caer en el psicologismo. Lo anterior encuentra explicación en que, para Lukács, la forma posee un fuerte fundamento en la vida del sujeto que le dio origen, aunque bien puede abstraerse y separarse del contenido después. Con el fin de explicar las líneas precedentes, revisaré “Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne” (1909), a raíz de su estructura dialógica, que versa acerca de la obra de Sterne vista desde dos personas diferentes. Lukács mediante el diálogo logra dos cosas: contextualizar sentimentalmente la discusión que se dará entre dos rivales amorosos y, al más fiel estilo de los diálogos renacentistas, exhibe las ventajas y las debilidades de la obra de Sterne a partir de la contienda entre quien apoya (Vincenz) y quien rebate (Joachim). Finalmente, se imponen los argumentos de Vincenz.

Cabe resaltar que el progreso de la discusión estará marcado por la necesidad de conseguir la validación de la chica que los acompaña, en cuya habitación sucede la disputa, meta que alcanza Vincenz premiado con un beso. Los sentimientos guían no sólo el ánimo del enfrentamiento, sino también los argumentos, hecho que no sería permitido en un ambiente académico. Ante una participación de la chica, Vincenz acomoda su discurso:

VINCENZ (*lo nota en seguida, naturalmente, y adopta el punto de vista de ella con energía y sentido práctico*): Sí, la melodía infinita como símbolo de la vida, ¿en eso pensaba usted?

LA MUCHACHA: Naturalmente.

VINCENZ: [...] la forma es la intensificación de los últimos sentimientos, vividos con la mayor fuerza, hasta que alcanzan significación independiente. Y no hay ninguna forma que no se pueda reconducir a tales sentimientos últimos del todo, primitivamente sublimes y sencillos; ninguna forma cada una de cuyas peculiaridades -de sus leyes, diría usted- no se pueda derivar de las peculiaridades de ese sentimiento. [...] Y las formas que han nacido de ese sentimiento no dan el gran orden, sino la gran multiplicidad; no la gran vinculación del todo, sino el gran abigarramiento de cada uno de sus rincones. Por esta razón esas obras son símbolos directos de lo

infinito: ellas mismas son infinitas. Infinitas variaciones de melodías infinitas (*mira a la muchacha*) como lo dijo usted. (*La muchacha vuelve agradecida la mirada*).²¹⁵

Los sentimientos configuran el origen de las obras literarias: la expresión de un profundo sentimiento toma forma según necesidad. De modo que los sentimientos guían la discusión; pero, al mismo tiempo, constituyen el contenido de los argumentos de quien apoya la forma “caótica” de Sterne. De ahí que las creaciones de este último, según Vincenz, sean tan irónicas, pues la época que vivió era miserable y antipoética.²¹⁶ Las experiencias vivenciales del autor inciden en la construcción de la forma en esta enunciación de Vincenz; pero, al igual, las formas dependen de “la comunidad del sentimiento”, “la comunidad de vivencia”,²¹⁷ que permite la comprensión de las formas. En este punto, Lukács, por medio del dialogante, repite la idea ya expresada en “El instante y las formas: Richard Beer-Hofmann” en donde enuncia que la forma conserva su unidad en tanto permanezcan los valores compartidos que facilden su comprensión.²¹⁸

En consecuencia, la vivencia humana, no sólo la que le corresponde al autor, sino la experiencia humana compartida en sí, produce y recibe a las formas. Tal propuesta sentimental halla hogar en el género ensayístico, porque “la vivencia sentimental de los conceptos” compone el contenido de los ensayos del húngaro. Lukács, entonces, consigue demostrar que puede ensayarse acerca de la forma de las obras literarias y de las ensayísticas, que se presentan mediante otros géneros: ante la teoría de la forma, una carta; ante la reflexión sobre la forma, un diálogo. Un recordatorio de que la forma de los ensayos no conoce limitantes (mientras esté presente el desarrollo performativo), así como tampoco su contenido. Y en este diálogo, al igual que en el de Sand, hay desarrollo performativo en tanto

²¹⁵ Georg Lukács, “Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne”, en *op. cit.*, p. 229.

²¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 230.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Cf. Georg Lukács, “El instante y las formas: Richard Beer-Hofmann”, en *op. cit.*, pp. 191-192.

se pone a prueba el prestigio de Sterne, que se ve salvado por la defensa que realiza uno de los dialogantes que, como ya se ha dicho, acomoda su discurso de acuerdo a lo que dice la chica que le gusta. La excusa es Sterne, pero el fin es lograr la adhesión de la espectadora que, en este caso, no es el lector en primer lugar, sino la personaje que escucha. Entonces, el lector debe interpretar lo interpretado, pero teniendo en cuenta las inclinaciones afectivas de Vicenz que corresponden a las de Lukács, ya que no hay que olvidar a quién dedicó el libro completo.

A medida que avanza el siglo XX, la tendencia temática que privilegiaba a la crítica literaria académica comparte peso con reflexiones más concernientes a la filosofía y a la política. Pensadoras tan relevantes como Simone Weil (1909-1943), María Zambrano (1904-1991) y, posteriormente en Estados Unidos, Susan Sontag (1933-2004)²¹⁹ dedican sus trabajos reflexivos a la guerra, la desigualdad económica, la violencia, la enfermedad y, a la vez, discurren acerca de su filosofía de vida. Weil dedica casi todos sus ensayos a la divinidad, *Pensamientos desordenados acerca del amor a Dios* (1962) y *La gravedad y la gracia* (1947) son prueba de ello. En este último, la francesa habla del vacío, del desapego, del amor, del azar, de la violencia y del mal siempre con base en la relación entre divinidad y humanidad. El desapego se hace norma, así como la humildad y el desprendimiento del ego, puesto que la renuncia total permite el recibimiento de Dios: “la humildad consiste en saber que en lo que se denomina ‘yo’ no hay ninguna fuente de energía que permita elevarse”.²²⁰ Y, en efecto, la francesa vive una existencia corta y austera que, en la medida que fue posible, dedicó a la ayuda de los demás al punto de tomar las armas en la Guerra Civil Española.

²¹⁹ Del mismo modo que se incluyó a Henry David Thoreau, incluyo brevemente a Susan Sontag, pese a no ser europea, con el fin de evidenciar que la línea temática dominante en el ensayo occidental se mantiene vigente hasta finales del siglo XX.

²²⁰ Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, trad. Carlos Ortega, Trotta, Madrid, 1994, p. 79.

María Zambrano, por su parte, reflexionará acerca de la democracia, la condición humana, la poesía y la relación entre España e Hispanoamérica. Durante un periodo de su vida, Zambrano habitó Puerto Rico y este exuberante territorio la inspiró a hablar de la influencia española en América y de la importancia de la unión de la América anglosajona con la hispanoamericana; no obstante, el ensayo llamado “Isla” (1940) compone un ejemplo de prosa poética que, de seguro, hubiese alabado Virginia Woolf. El corto texto conforma una alabanza a la isla, en una estrategia prosopopéyica, debido a todo lo que simboliza como ecosistema: aquel lugar idílico que corresponde al tiempo apreciado del ocio. Con todo, en las islas grandes, la vida se desarrolla casi a la par de cualquier otro sitio del mundo con la salvedad de la presencia constante del mar. La vida cotidiana en la isla, entonces, no carece de encanto propio, lo que la convierte en elemento liminar: “porque en la maravillosa islita he vivido con la impresión imborrable de estar viviendo la realidad de un sueño, de encontrar, por fin, algo presentido, con toda su fuerza y toda su pureza: la fuerza de la realidad junto con la pureza de lo soñado”.²²¹

Zambrano fue reconocida especialmente a raíz de su reflexión del oficio de escritor que construye desde el terreno afectivo y poético: “Por qué se escribe” (1933). De acuerdo con la española, la soledad guía al sujeto escritor y así emprende un camino con el fin de revelar un secreto que no puede develarse más que en la escritura. El secreto, lo único que vale la pena comunicar, le otorga gloria al escritor cuando llega efectivamente al lector. Durante el proceso, el escritor se enfrenta a lo impredecible, porque el acto de escribir adquiere libertad propia. Asimismo, el efecto de la revelación resulta incontrolable, de ahí que escribir sea un acto de fe: “como el poner una bomba o el prender fuego a una ciudad; es

²²¹ María Zambrano, *Isla de Puerto Rico*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2017, p. 33.

un acto de fe como el lanzarse a algo cuya trayectoria no es por nosotros dominable”.²²² Mediante símiles, Zambrano advierte la peligrosidad de lanzarse a la escritura, ya que su desenlace es imprevisible especialmente al comunicar lo incommunicable. Por ello, las imágenes que componen los símiles refieren destrucción, debido al acto transgresor que conlleva la escritura y, a la vez, sugiere la idea de un nuevo comienzo: el ciclo interminable entre destrucción y creación.

Las figuras retóricas se vuelven una constante en el estilo de la filósofa y también tema ensayístico como ocurre con “La metáfora del corazón” (1933). Una metáfora conforma una excelente herramienta para el escritor, puesto que ostenta “la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo”.²²³ Zambrano recuerda que el corazón constituye el simbolismo máximo de todas las entrañas. El corazón representa esa interioridad carnal humana, donde residen las sensaciones y sentimientos más íntimos. De la misma manera que el que escribe lo hace bajo la guía del secreto, el ensayista experimenta todas las posibilidades del tema adentrándose poco a poco. En este caso, el desarrollo del ensayo de la española asemeja un viaje hacia el interior de un ser humano, a su centro más íntimo. El corazón supone una metáfora eficaz porque evoca la imagen de caverna y, consecuentemente, de profundidad. En este elemento de espacialidad radica un potencial enorme que Zambrano divide en dos tipos: por un lado, afirma que la interioridad se ofrece para integrar en ella lo que está afuera, es decir, la interioridad se brinda para seguir siendo interioridad. Tal movimiento se denomina intimidad: cuando nos abrimos a otro, lo recibimos dentro.²²⁴ Por el otro, arguye que la profundidad se crea en el momento en que se

²²² María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987, p. 40.

²²³ *Ibid.*, p. 60.

²²⁴ *Ibid.*, p. 66.

le brinda al otro. En otras palabras, la profundidad consiste en la vulnerabilidad de ofrecer algo que se creó con el fin de ofrecerse: “una entrega suprema”.²²⁵

De este modo, todo el ensayo comprende una alegoría basada en la víscera más nombrada, el corazón, un viaje con destino a las entrañas, porque el espacio que ya está (la interioridad) y el que se crea (la profundidad) se ofrecen en un acto de fe —Zambrano incluso lo refiere como una traición a sí mismo— al otro. Al abrir el corazón en busca de intimidad, se concede un espacio invaluable a otra persona. Esta entrega, aunque necesaria para la conexión profunda, implica vulnerabilidad. Las metáforas que describen este proceso desnudan las complejidades de la intimidad: la fragilidad que surge al compartir el espacio interior, el dolor punzante que se experimenta al ofrecerlo a quien no lo aprecia; sin embargo, dichos riesgos no opacan la belleza de la alegoría que construye Zambrano y recuerdan el valiente hecho de entregar el corazón.

Por último, Susan Sontag además de ocuparse de la empatía, de la fotografía de guerra y en general, dedicó gran parte de sus trabajos a la crítica de arte. Incluso, *La enfermedad y sus metáforas* (1978) revisa la representación de este suceso en obras de arte, sobre todo, las literarias. Así que sus trabajos se alinean con la tendencia del ensayo hacia la crítica literaria no académica, especialmente en el compilado *Contra la interpretación* (1969). Allí Sontag no sólo se pelea en contra de la predominancia del contenido a la hora de la interpretación de una obra de arte, estudio que deja de lado a la forma, sino también en contra de la manera en que hacen crítica otras grandes figuras de la cultura occidental.

“La crítica literaria de György Lukács” trata, precisamente, de cómo un excelente crítico literario de juventud —Sontag erige modelo a *El alma y las formas*— se transforma, en su época tardía, en un “mojigato” que evidencia en sus toscos razonamientos una

²²⁵ *Ibid.*, p. 68.

importante quiebra en su sensibilidad.²²⁶ Si bien Sontag narra las peripecias políticas y existenciales que vivió el húngaro a causa de no parecer suficiente marxista ante sus colegas marxistas, estas no justifican que su postura estética se haya convertido en obtusa a raíz del exceso ideológico. Lukács propone que “el libro es un ‘retrato’, ‘describe’, ‘pinta un cuadro’; el artista es un ‘portavoz’”.²²⁷ De este modo, Sontag exhibe los peligros de centrarse únicamente en el contenido de los textos literarios, puesto que ya sea por ideología o simple miopía, se desperdicia todo el potencial estético que radica en las formas.

En general, el estilo ensayístico de Sontag resulta mucho más combativo que el del resto de escritores que se dedican a la crítica de arte, de literatura en este caso, pues no tiene reparos en realizar afirmaciones que podrían considerarse heréticas (Lukács era un sujeto de gran renombre en la academia occidental). La estadounidense defiende su propia postura que enarbola que la obra de arte no debería domesticarse bajo ningún movimiento o ideología. De ahí que esté en contra de la interpretación, porque aquella pretende desarmar el carácter beligerante de la obra, ya que: “el verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos”.²²⁸ Objetivo que la estadounidense logra con base en su prosa y reflexión que interpela al crítico de arte directamente y lo incita a repensar la calidad de sus lecturas.

Antes de concluir el recorrido temático, cabe resaltar una característica presente en los ensayos que está estrechamente ligada al desarrollo performativo, pues depende del desarrollo en sí del ensayo: el cambio de opinión. La mutación que experimentan muchos autores, en cuanto a sus posturas y opiniones, a la hora de ejercer el juicio. Cambio que exhibe el constante presente de enunciación de la mayoría de los ensayos, gracias a que el lector recibe de primera mano el proceso mediante el cual el autor explora la mayor cantidad de

²²⁶ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vásquez, Alfaguara, Buenos Aires, 1996, p. 127.

²²⁷ *Ibid.*, p. 128.

²²⁸ *Ibid.*, p. 31.

aristas de un tema que le interesa. Así Madame de Staël y George Eliot se ven sobrepasadas por las evidencias y obligadas a cambiar el rumbo de sus reflexiones y Emilia Pardo se conecta con otro modo más sencillo, y no por eso menos rico, de experimentar el arte. Asimismo, el carácter afectivo del ensayo, que se expresa mediante figuras retóricas, se hace evidente en las cavilaciones de Montaigne, Pascal, Madame de Staël, Goethe, George Sand, Azorín y María Zambrano, pese a las notables diferencias de estilo de cada uno, lo que demuestra el grado de implicación autoral que, no obstante, vuelve más cercano al ensayo, pese a tratar de temas complejos o difíciles de procesar (el proceso creativo, la vulnerabilidad sentimental o la muerte).

2. 3. CONCLUSIONES PARCIALES

Gracias a este recorrido por los ensayistas más reconocidos desde que Montaigne publicara una nueva forma de reflexión, pasando por Hume, Woolf, Lukács y su necesidad de explicar (y explicarse) cuál era la esencia del género, hasta Sontag, que demuestra la actualidad del carácter libre y polémico del ensayo a finales del siglo xx, se infiere que no hay temas que se ajusten mejor a la flexibilidad ensayística. Más bien, sería el tratamiento de dichos temas, el “desarrollo performativo”, lo que le otorga especificidad el ensayo y lo faculta para reflexionar en torno a cualquier motivo con base en las inclinaciones afectivas de los ensayistas y el uso de las figuras retóricas.

Si bien los temas, hasta este punto de la investigación, no advierten límites (la experiencia de vida; los problemas de género, filosóficos, morales, religiosos y políticos; la crítica literaria; el propio proceso creativo; las experiencias estéticas e incluso la ropa vieja), es válido afirmar que su repertorio se acota según el ámbito socio-histórico donde se desenvuelve el autor: los pensadores de los siglos XVI y XVII concentraron sus esfuerzos en

exponer sus enseñanzas de vida y sus búsquedas intelectuales, una manera de construir conocimiento, con base en el individuo, que fue posible gracias al Renacimiento; el Siglo de las Luces evidenció la discusión acerca del problema de las mujeres; mientras la crítica literaria no académica comenzó a monopolizar el ensayo, lo que condujo a su punto culmen en el siglo XIX e inicios del XX.

De este modo, su “condición humana”, en tenor de José Luis Martínez, muta de acuerdo a la época en donde ensayaron. Y el hecho de que sus reflexiones conserven su actualidad y relevancia indica que, pese a que haya temas más urgentes en la sociedad en la que nacieron, estos aún hacen eco en la visión de mundo del lector del siglo XXI. Con todo, los ensayos citados en la presente revisión demuestran que el tratamiento no debe siempre tender hacia lo elevado, como lo pretendía Martínez; sin embargo, muchos de los textos sí logran hacer reflexionar al lector, incluso deleitarlo con ello, aunque no se ajuste al pie de la letra con lo postulado por Woolf.

En consecuencia, las inclinaciones del autor también demarcan sus reflexiones, por lo tanto, así como la forma depende de su contexto de recepción y del arbitrio del autor, lo idéntico pasa con el contenido que, al fin y al cabo, se expresa imbricado en la forma (en estilo y en estructura). Lukács configura el mejor ejemplo en este sentido, pues encontró en el ensayo el vehículo propicio para publicar sus pensamientos en torno a las formas de las obras y simultáneamente jugó con las posibilidades que ellas mismas le ofrecieron: una carta que opera de prólogo y ensayo al mismo tiempo; un diálogo, a su vez crítica literaria no académica, que explora la fluidez de las formas y los contenidos, los cuales están influenciados por los sentimientos del autor y de quien analiza a éste.

Se concluye, al igual, la diferencia notable entre ensayistas hombres y mujeres, ya que son muy pocos los ensayos escritos por hombres dedicados a denunciar o a defender su

condición genérica o que se vean en la necesidad de reafirmar su derecho a la palabra, como sí debieron hacerlo Marie de Gournay, Mary Wollstonecraft y Virginia Woolf. Si bien muchos ensayistas han tratado el tema de la desigualdad de género, no lo hacen desde perspectiva o urgencia semejante, debido a que no les afecta directamente. En el caso de Madame de Staël, que no debió defender su derecho a la palabra más que ante el imperio de Napoleón, se denuncia el arduo camino que debía recorrer una mujer antes de lograr el reconocimiento de ser intelectual, algo que muchas no alcanzaban, y si lo hacían, su recompensa era la soledad. Tal situación presenta un cambio en el inicio del siglo xx donde las evidencias socio-históricas demostraron que la independencia económica constituía el camino correcto hacia la independencia intelectual de la mujer. Pese a que Virginia Woolf tenga que defender el acceso de las mujeres a las bibliotecas y al oficio de escribir, ella ya puede permitirse, gracias a su situación económica, criticar ferozmente los trabajos intelectuales masculinos de sus contemporáneos del mismo modo que, décadas después, lo hará Susan Sontag; pero más directa y mordaz.

En síntesis, las mujeres forman parte del género humano y comparten igual interés que sus colegas hombres por ciertos temas (política, moralidad, educación, arte, economía, etc.); no obstante, su condición genérica, sus afecciones y aficiones acotan el repertorio de temas elegidos: la igualdad entre géneros se convierte en tema elemental, aunque sin alejarse de la dinámica cultural imperante: la predilección por la crítica literaria no académica. Entonces, no existen temas exclusivos en la ensayística de mujeres, porque la igualdad entre géneros también fue tratada por hombres, lo que cambia es el tipo de tratamiento y el grado de implicación de la ensayista. Razón por la cual el contenido de los ensayos de Marie de Gournay, Mary Wollstonecraft, Madame de Staël, George Eliot y Virginia Woolf sí se vio influenciado por la condición genérica de sus autoras, quienes buscaban el acceso universal

de las mujeres al conocimiento y su derecho a la palabra. Se reitera, por lo tanto, que no existen límites en los temas a ensayar, solamente preferencias influenciadas desde la situación histórica y socio-económica de los autores.

Por consiguiente, no hay temas específicos para el ensayo; no obstante, como ya se había dicho en el segmento anterior, esto no supone una debilidad, sino todo lo contrario, puesto que amplía los alcances del ensayo y plantea desafíos no sólo a la teoría ensayística, que de por sí ya es problemática, sino al estudio de las obras y su catalogación en general. La variedad casi que ilimitada de los temas apoya la idea de que es el modo de ejecución de éstos, el desarrollo performativo, por parte del autor, con base en su experiencia vital, en sintonía con Arturo Souto y el mismo Lukács, lo que individualizaría al ensayo y no el contenido.

Finalmente, debido a que ya se exploró la diada fundamental de la literatura (forma y fondo) en el ámbito ensayístico, resulta necesario seguir con otro elemento primordial: el yo. ¿Debe existir un yo ensayístico o, con base en la postura de Virginia Woolf, se debe procurar un equilibrio en su integración en el despliegue reflexivo?, ¿cuál es el límite de la presencia autoral y qué tanto determina su punto de vista el género del escrito según lo afirmó Lukács?

3. EL YO ENSAYÍSTICO: EL SUJETO QUE SE CONSTRUYE A MEDIDA QUE SE INTERPRETA

Una de las características más mencionadas al hablar de ensayo, la conforma la instancia del yo; sin embargo, éste puede llegar a ser entendido como el yo del autor de carne y hueso o como una instancia diferente de aquél, ya que el yo dentro del ensayo se encuentra mediado por la representación que ocurre en el proceso escritural. Quedaron atrás esas décadas donde el autor, y su historia de vida, regía por completo la interpretación de su obra. Hace ya más de cien años, por ejemplo, Lukács afirmaba en su carta canónica sobre el ensayo que el punto de vista, la concepción del mundo, del autor es el criterio que separa unas formas de otras.²²⁹ Entonces, ¿qué sucede, a raíz de la representación del proceso mismo de escribir, con el punto de vista entendido desde Lukács? ¿De quién proviene? ¿Es elemento suficiente para definir a un texto con el concepto de ensayo? Éstas serán las preguntas rectoras del presente capítulo; pero, antes de contestarlas, realizaré un breve recorrido teórico que inicia con un pequeño estado de la cuestión acerca del yo en el ensayo; luego, en torno al yo y al sujeto y, por último, ofreceré ejemplos notables de ensayistas hispanoamericanos del siglo XIX con el fin de ilustrar los conceptos tratados.

3. 1. EL AUTOR EN EL ENSAYO SEGÚN LA TEORÍA

Pese a lo que pueda pensarse, el “yo” como categoría individual no es el tema predilecto de los primeros, y canónicos, teóricos del ensayo. Lukács, Bense y Adorno dan por sentada esta cualidad y se ocupan del autor o, mejor dicho, del ensayista como aquel encargado de imprimir el punto de vista, de ejercer el juicio, de provocar la “sugestión de vida”, de ser el

²²⁹ “Se trata de los principios básicos que separan las formas unas de otras; se trata del material con el que todo está construido, se trata del punto de vista, de la concepción del mundo que das unidad a todo” (G. Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, p. 23).

sujeto experimentador, o combinador, o el antisistema en sus reflexiones. Claramente, el yo no era su punto principal, sino la forma, su estilo o su estructura; no obstante, de lo anterior se colige la importancia que siempre ha tenido el autor al hablar del ensayo como base indispensable del género.

En las coordenadas hispanoamericanas, en donde sí se ha tocado el problema, resalta la propuesta del mexicano José Luis Martínez (1918-2007) que fue un dedicado estudioso del ensayo. Y resalta no sólo porque es una propuesta bastante amplia, y muy esclarecedora, acerca del género, sino porque parece equiparar, sin ahondar en ello, los términos *autor*, *autor implícito* y *ensayista*. Esto lo afirmo a raíz de que primero sostiene que en el ámbito ensayístico únicamente puede hablarse de “autor implícito”. Según Martínez, sólo existe el autor “que el lector usa para identificar el texto como producción artística y reflexión ‘del otro’ en el puente dialógico que incita el texto mismo”,²³⁰ debido a que el académico sostenía que convencer al lector era el fin último del ensayo. Es decir, la intención de un autor al escribir un ensayo consistiría en apelar, en persuadir al lector.

Más adelante, habla del ensayo como “confesión”. En otras palabras, Martínez propone que el componente subjetivo del ensayo depende enteramente de las inclinaciones afectivas del ensayista, pues “sólo lo basado en la propia experiencia tiene valor ensayístico”.²³¹ Una afirmación con la cual Virginia Woolf no estaría nada de acuerdo (véase el capítulo 3). Gracias a esta “humanidad exhibida”, de acuerdo con Martínez, es que se le permite al ensayista tocar temas con base en su solo fuero interno, como se le permitiría a un amigo íntimo, a causa de que el ensayista se muestra como tal. Asimismo, esta cualidad afectiva conforma la garantía de autenticidad del ensayo, lo que recuerda la “buena fe”

²³⁰ José Luis Martínez, *Teoría del ensayo* [versión electrónica], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 18.

²³¹ *Ibid.*, p. 34.

montaigniana, ya que es una persona, igual que nosotros, que nos enseña cómo reflexiona y juzga el mundo.

Por consiguiente, el yo configura la base de todo lo dicho previamente, porque pertenece a la personalidad del autor, a esa “manifestación del egotismo connatural del ensayista”.²³² Un egotismo que, sin embargo, realiza su yo por medio de la reflexión ensayística, como bien lo aseguró el propio Montaigne (retomaré esto más adelante). Todo este proceso de revelación de la intimidad, para sí y para los lectores resulta ser lo que atrae a éstos últimos:

un ensayo, generalmente, atrae a los lectores no por el tema que trata, sino por el autor implícito que reflexiona sobre el tema. De ahí que la autenticidad sea la primera ley del código literario del ensayista y que ésta nunca se sacrifique ni al contenido ni a la forma. En el ensayo, más que en ningún otro género literario, el estilo es el hombre, y será tanto más meritorio cuanto con más exactitud represente al hombre de carne y hueso que palpita en sus páginas.²³³

O, en otras palabras, el ensayo debe provocar “la sugestión de vida”²³⁴ que proponía Lukács y, por lo tanto, se hace inseparable de su autor. Si bien Lukács no incluye explícitamente en su fórmula al lector, se infiere que aquella sugestión debe despertarse en la lectura, por lo cual también establece un claro objetivo, similar al que postula Martínez con su “autor implícito”, que es reconstruido por y desde la reflexión, con lo cual dota de una responsabilidad mayor al lector de lo que parece tenerla, a primera vista, debido a lo atrayente de la emocionalidad del autor.

Parece que, al analizar al ensayo, se encuentra la paradoja que implica separar al autor empírico del autor textual, mientras que, en la mayoría de los ensayos, se evidencia la fuerte impronta de la personalidad del autor de carne y hueso. Lo que explica que tanto Martínez

²³² *Ibid.*, p. 36.

²³³ *Ibid.*, p. 64.

²³⁴ La verdad del ensayo consiste en hacer un retrato tan eficaz que provoque una sugestión de vida. Por ello, cada ensayo será diferente y ninguno se contradirá con otro, cada cual crea su propio mundo (En *Cf.* Lukács, “Sobre la esencia...”, p. 29).

como la autoridad latinoamericana del ensayo, Liliana Weinberg (1956), se encuentren con esta dificultad. Los “umbrales” componen uno de los conceptos más conocidos de Weinberg y aquí haré referencia al umbral correspondiente al autor, aquel que mantiene en tensión al autor de carne hueso y al autor del ensayo. Para la académica es posible hablar de subjetividad en el ensayo, puesto que el autor exhibe su estilo personal y su inconfundible postura sobre el tema;²³⁵ sin embargo, al hacerlo, su “yo” se repliega al experimentar: el ensayista siente que el mundo se interpreta a través de él.²³⁶ ¿Qué tanto se repliega ese “yo”, al que alude Weinberg, si es el filtro mismo de la interpretación? La respuesta, desde la misma propuesta de la mexicana, probablemente sea que “muy poco”, porque “el autor invita al lector, a través del texto, a ver el mundo, desde la perspectiva con la que él mismo lo mira e interpreta”.²³⁷

Entonces, aunque se tenga consciencia de la separación entre el “yo portador de la voz enunciativa”, al que le pertenecen los pronombres, el tiempo, y el espacio —yo, aquí, ahora—, y el autor empírico, surge, en medio de esta tensión, un yo construido por el texto,²³⁸ como ya también lo había señalado Martínez con Montaigne como ejemplo. Con todo, esta complejización del autor en el ensayo no implica su desaparición. Weinberg sostiene al respecto: “lo cierto es que la voz autoral pesa mucho en el ensayo y se apoya en un yo que, alojado en el lenguaje, permite dar anclaje a nuestros actos de habla”.²³⁹

Según los teóricos hasta ahora referidos, incluido Lukács como base, el yo del autor es inseparable del texto ensayístico. Arturo Souto (1930-2013) comulga con sus colegas en este sentido al sostener que el ensayo constituye una “visión subjetiva” en donde “se refleja necesariamente en él la personalidad total del que lo escribe”.²⁴⁰ Por lo tanto, al hacer

²³⁵ L. Weinberg, *Umbrales del ensayo*, p. 39.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 46.

²³⁸ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 81-82.

²³⁹ *Ibid.*, p. 79.

²⁴⁰ Arturo Souto, *El ensayo*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 1973, p. 14.

referencia al estilo no puede hablarse de un único modo en el ensayo, sino de infinitos estilos, ya que dependerán de su autor, de su actitud y de su toma de consciencia individual.²⁴¹

Claudio Maíz, por su parte, afirma que es imperativo en el ensayo el carácter confesional de exponer al desnudo la intimidad, la “autoinvestigación consecuente” (que se ve impecablemente ilustrada por el *Discurso del Método* cartesiano); sin embargo, lo más llamativo de su propuesta radica en que, a raíz de lo anterior, ese imperativo subjetivo del ensayo se ve obligado “al abandono de la palabra representada” y con esto “se rompe, en cierto modo, con las diversas mediaciones que otros géneros estructuran en la relación autor-destinatario”.²⁴² En otras palabras, Maíz, en apenas un párrafo, encuentra su solución a la tensión problemática, entre el autor fuera del texto y el intratextual, al señalar que en el ensayo, por su carácter subjetivo, debe abandonarse la postura de la representación de la escritura.

Si bien “el abandono de la palabra representada” puede significar también la solución a las incongruencias que surgen al hablar de autor en el ensayo, aquí me pregunto si esto aplicaría para todos los ensayos o si tan siquiera es posible dejar de lado el concepto fundacional de *representación*. En cuanto a lo primero, los ensayos en los cuales el autor empírico no se hace explícito permiten catalogarse como tales, gracias a que presentan un desarrollo performativo y, pese a la distancia respecto del autor empírico, puede notarse con facilidad la implicación afectiva de éste en el desarrollo de sus páginas. El ejemplo más certero lo constituye el diálogo escrito por Lukács sobre Sterne, en donde toda la discusión intelectual se enmarca como una rivalidad amorosa, sin dejar de lado que fue dedicado por

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁴² Claudio Maíz, *El ensayo: entre género y discurso*, tesis, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004, p. 32.

el ensayista a su amada que, lamentablemente, falleció.²⁴³ Por consiguiente, la tensión entre el afuera y el adentro del ensayo no se zanja con sólo apelar al “abandono de la palabra representada” de Maíz que, sin embargo, podría resultar funcional en aquellos ensayos en los cuales el autor habla directamente sin intermediarios.

Aunque queda clara la predominancia de la personalidad autoral en el ensayo, desde los teóricos citados, se evidencian problemas que parecen no hallar solución. Además, la mayoría de conceptos fundamentales se dan por sentado, lo que complica aún más la comprensión de las propuestas en su totalidad. Si bien Weinberg define al yo con base en la lingüística, lo determina como el apoyo lingüístico del autor, sin ahondar en este ámbito. Del mismo modo, no se halla una precisión del término *yo* o de *sujeto* dentro de los trabajos de los demás teóricos mencionados, incluidos los tres paradigmas europeos (Lukács, Adorno y Bense). Entonces, me propongo iniciar mi propio camino teórico en donde se dejen claros estos conceptos fundamentales y cómo operan en mi visión del problema del yo y el autor ensayísticos.

3. 2. EL YO DE LA FILOSOFÍA, EL YO LINGÜÍSTICO Y EL YO ENSAYÍSTICO

Como se ha dicho —en el presente capítulo y en los previos—, el punto de vista y las inclinaciones afectivas, así como el contexto socio-histórico del autor empírico influyen fuertemente en los temas, en la estructura y en el estilo de los ensayos; no obstante, la noción de autor resulta problemática en este sentido, porque, pese a la existencia de un autor empírico, no es el mismo que surge después del proceso de representación en el que consiste la escritura. Los teóricos del ensayo se enfrentan a tal problema sin ofrecer una solución que

²⁴³ Cf. Georg Lukács, “Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne”, en *op. cit.*, p. 229. Puede revisarse el capítulo del contenido para ampliar la información sobre este texto.

resulte en una síntesis entre ambas instancias. Además, ¿a qué se refiere un crítico literario cuando habla del yo?: ¿corresponderá al yo que tanto se ha discutido en la filosofía o tendrá que ver más con el artificio textual que emerge en el instante que el sujeto de carne y hueso escribe? Para responder a los primeros cuestionamientos, apelaré a distintos teóricos, críticos, y hasta a los propios escritores, con el fin de dejar claros los conceptos que regirán el presente capítulo antes de entrar en el terreno ensayístico propiamente.

No pretendo extenderme demasiado en los fundamentos filosóficos que han apoyado o debatido la existencia del yo; sin embargo, considero necesario mencionarlos brevemente, como sustento teórico, con el propósito de entender la complejidad del término, complejidad que se traslada al ámbito ensayístico. Así que, sin lugar a dudas, Descartes debe encabezar esta acotada revisión, como padre de la filosofía moderna que acuñó la importancia del sujeto. Consabida es su formulación “pienso, luego existo”,²⁴⁴ después de que sus reflexiones lo llevaran a descubrir que sólo podía confiar en que existía debido a su capacidad de pensamiento. Por lo tanto, en ella residía aquel yo que él percibía al pensar y a quien el filósofo francés llama, al igual, espíritu. El yo, entonces, es “una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón”.²⁴⁵

Este “yo racional” o “yo cartesiano” demarcaría el derrotero de la filosofía, ya que la propuesta del sujeto como el que percibe, piensa o recibe el conocimiento del mundo que le rodea, propiciaría la supremacía del yo moderno y de la razón durante el Renacimiento; no obstante, análisis posteriores refutarían las ideas de un yo continuo y fijo, especialmente, y el idealismo tajante que deja de lado la percepción sensorial. Mi revisión, cabe aclarar, no pretende ser de naturaleza epistemológica, sino que se centra en el problema de la identidad,

²⁴⁴ Descartes, *Meditaciones metafísicas*, trad. Cirilo Flórez, Gredos, Madrid, 2011, p. 171.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

elemento que influye en el autor empírico que, a su vez, se convierte en sujeto de enunciación. De ahí que apele a las propuestas de dos empiristas con perspectivas muy distintas acerca del problema. En primer lugar, está John Locke (1632-1704) quien, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689), afirma que la identidad está afincada en la continuidad. En otras palabras, que las ideas que atribuimos a un objeto continúan siendo las mismas en el futuro.²⁴⁶ Tal noción de continuidad también se aplica a la identidad personal, puesto que mientras un sujeto mantenga la misma consciencia en el presente sobre un acto o idea del pasado, será el mismo sujeto. Incluso, su definición de persona está basada en lo anterior:

ser pensante inteligente dotado de razón y de reflexión, y que puede considerarse a sí mismo como el mismo, como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares; lo que tan sólo hace en virtud de su tener consciencia, que es algo inseparable del pensamiento y que, me parece, le es esencial, ya que es imposible que alguien perciba sin percibir que percibe.²⁴⁷

De modo que, pese a que Locke sea empirista y Descartes, idealista, comparten la idea de que mientras un ser perciba, se conserva el yo. Es el segundo empirista, David Hume, quien haría la primera gran crítica a esta noción de permanencia. En el *Tratado sobre la naturaleza humana* (1739), sostiene que el yo simplemente consiste en un haz de percepciones sucesivas que están en continuo movimiento.²⁴⁸ Lo que significa que está de acuerdo con Descartes en el sentido de que el yo es quien percibe; pero ese único hecho no lo dota de fijeza, ya que cada una de las percepciones es diferente. Por ende, la noción que tienen las personas de “identidad personal” sólo obedece al flujo del pensamiento mediante una serie de ideas conectadas entre sí.²⁴⁹

²⁴⁶ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. de Edmundo O’Gorman, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 311.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 318.

²⁴⁸ D. Hume, “De la identidad personal”, *op. cit.*, p. 356.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 366.

La identidad personal, entendida de este modo, depende de los principios de causalidad y semejanza que, a su vez, dependen de la memoria. Sin la memoria, no habría la sensación de semejanza entre las percepciones ni tampoco una persona sería consciente de la organización sucesiva de éstas, puesto que “si no tuviéramos memoria no tendríamos nunca noción alguna de causalidad y, por consiguiente, tampoco de esa cadena de causas y efectos constitutiva de nuestro yo o persona”.²⁵⁰ Así que, más que producir la identidad personal, la memoria la descubre.

Hume, no obstante, tuvo problemas al conciliar su noción de yo y su propuesta moral, porque un sujeto en permanente cambio no podía hacerse responsable de faltar a sus deberes. De tal suerte, las formulaciones de estos tres filósofos podrían agruparse bajo el término “sujeto desvinculado”, concepto que se criticaría desde los movimientos filosóficos, especialmente la fenomenología, que surgieron en el siglo XX, ya que no tenía en cuenta el cuerpo del humano que albergaba ese yo ni las circunstancias socio-históricas que influían en ese yo o los modelos morales que regían sobre ese yo.²⁵¹

El concepto del yo se complejiza gradualmente hasta llegar a la contemporaneidad, donde se vincula más estrechamente con la narratividad; sin embargo, como expresa Charles Taylor (1931), esta postura no surge de la nada, sino que se fundamenta en la noción del yo como conocimiento de sí mismo, autenticidad y autonomía legados por Montaigne y los pensadores románticos. Esto significa que, más allá del ente que percibe o piensa, y por ello existe y constituye un yo, ese sujeto debe narrarse a sí mismo, debe construir un relato influido por las ideas morales, políticas, sociales y filosóficas de su tiempo. La permanencia de la identidad no reside únicamente en la memoria, sino en la capacidad de articular

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 368.

²⁵¹ Charles Taylor, *Fuentes del yo*, trad. Ana Lizón, Paidós, Barcelona, 2006, p. 694.

lingüísticamente esos recuerdos: un ser humano sólo puede encontrar su identidad mediante la autonarración.²⁵²

En la época moderna, iniciada con Descartes y extendida hasta la actualidad, la autonarración busca la autenticidad, para lo cual rompe cánones y estereotipos a fin de encontrar lo que diferencia a cada ser. Así, retorna a la noción de *yo desvinculado* en su búsqueda de diferenciación y, por ende, de desvinculación de sus congéneres. Esta narración se construye basada en lo particular, lo que desemboca en que la vida cotidiana sea la materia principal de las obras literarias de la época y del tipo de autobiografía que escribirían grandes figuras como Rousseau o Goethe.

Según Taylor, Montaigne ejerce mayor influencia en este marco, ya que la búsqueda de sí mismo implicó descubrir la forma más efectiva de expresarse a partir de lo particular y lo cotidiano. De estas pequeñas cosas, que a menudo parecen rutinarias, el yo puede encontrar lo que lo hace ser ese yo y no otro. Como se mencionó al comienzo de la reflexión acerca del contenido, la materia de los ensayos de Montaigne es su propio yo. De ahí que, aparte del hecho de que él haya encontrado la mejor manera de estudiar al ser humano —como lo afirma Merleau-Ponty—, lo hace basado en el conocimiento de sí mismo. Es decir, el ejercicio del juicio que realiza Montaigne va encaminado, de acuerdo con Taylor, al conocimiento de sí con el objetivo de vivir adecuadamente, porque “vivir correctamente es vivir dentro de los límites, evitar la presunción de aspiraciones espirituales sobrehumanas”.²⁵³ Tal modestia, que se traduce textualmente en la “modestia irónica” de Lukács, conforma el método correcto que confluye en una existencia apacible; pero, para identificar los límites de las propias

²⁵² *Ibid.*, p. 398.

²⁵³ *Ibid.*, p. 250.

capacidades, primero hay que conocerlas, por lo cual se hace necesario escribir sobre uno mismo.

Montaigne, entonces, construye un tipo de biografía intelectual que no parte de un yo que narra desde el presente el pasado, sino que desde el presente parte en búsqueda de su yo. Su yo es el resultado de los *Essais*: “no hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí; este es consustancial a su autor, de una ocupación propia: parte de mi vida y no de una ocupación y fin terceros y extraños, como todos los demás libros”.²⁵⁴ En consecuencia, al menos con base en el fundador del ensayo, el yo surge en el momento de la interpretación. Aquí cabe preguntarse por la naturaleza de ese yo que surge en el proceso mismo de escritura, porque, y resulta obvio señalarlo, ya no corresponde al yo del autor de carne y hueso al estar mediado por el proceso de la representación de las ideas.

En este respecto, José María Pozuelo Yvancos (1952) ofrece su postura acerca del yo en el ensayo basado, precisamente, en la concepción montaigniana, ya que la materia y la medida de los escritos del precursor eran su propio yo. Si bien, como se ha dicho en el capítulo que concierne a la forma, Yvancos considera al ensayo una “actitud escritural” y no un género. Un ensayo se reconoce en la medida en que el texto se configure a partir de las capacidades del yo, de las capacidades que pueda ofrecer el sujeto que ejercerá el juicio.²⁵⁵ Yvancos, al igual que lo dice con menos precisión Montaigne, sostiene que el yo ensayístico se crea al mismo tiempo en que se crea el texto, es decir, texto y yo se producen mutuamente. En otras palabras, aunque haya una intención previa del sujeto que escribe, el yo ensayístico se construye en el desarrollo de la reflexión y, aún más, se convierte en la propia medida de aquella.²⁵⁶

²⁵⁴ Michel de Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, tomo II, trad. de Constantino Román, Garnier Hermanos, París, 1898, p. 57.

²⁵⁵ José Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘ensayo’”, en *op. cit.*, p. 185.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

Ahora bien, para que exista un yo que *piense*, tiene que existir, anteriormente, un yo que *diga*. Es decir, no puede surgir un sujeto ensayístico de una reflexión sin que antes un sujeto haya pensado (Descartes) y, para ello, tiene que haber dicho. Jacques Lacan (1901-1981), al precisar el “yo cartesiano”, argumenta que cuando se piensa se dice implícitamente. Y lo lleva aún más lejos al señalar que “—antes de toda formación del sujeto, de un sujeto que piensa, que se sitúa en él— algo cuenta, es contado, y en ese contado ya está el contador. Sólo después el sujeto ha de reconocerse en él, y ha de reconocerse como contador”.²⁵⁷ Es decir, que aparte de lo afirmado por Taylor en cuanto a la importancia de la narratividad, ésta ya está implicada en el proceso fundamental e inicial de la enunciación. Por lo cual, inexorablemente, para hablar de *yo* o de *sujeto*, incluso de *subjetividad*, hay que remitirse a la base lingüística del término, de la disciplina que se ocupa del acto de enunciar. De ahí que apele a otro francés, el lingüista Émile Benveniste (1902-1976), que realiza una de las precisiones más concretas en cuanto a la subjetividad lingüística se refiere.

Benveniste postula que la naturaleza de los pronombres corresponde al ámbito personal, representado por el *yo* y el *tú*, y al ámbito impersonal, representado por el *él* o la tercera persona. Dado que sólo el tercer pronombre posee referencia en el objeto que enuncia, los primeros dos se definen por contraste. Es decir, primero debe existir un yo que es “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo”²⁵⁸ y cada enunciación de ese yo remitirá, inexorablemente, a un tú. Gracias a la dinámica de la comunicación, pese a que el yo al hablar se insufla del papel más importante, siempre rotará con el tú. De esta manera, la consciencia de sí mismos surge, al igual, en dicho contraste, porque cada vez que

²⁵⁷ Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, El Seminario 11, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 28, 43.

²⁵⁸ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1997, p. 173.

un locutor dice “yo” llena dicha categoría “vacía” y se asume como sujeto.²⁵⁹ A esta realidad dialéctica, donde ambos términos se definen mutuamente, Benveniste la denomina “el fundamento lingüístico de la subjetividad”, puesto que ya no es un yo y el otro, sino una dinámica en la que yo puede ser un tú y un tú puede ser yo.²⁶⁰ Tal subjetividad se ve comprobada, especialmente, cuando la instancia yo utiliza ciertos verbos que, en tercera persona, significarían una cosa distinta:

la enunciación *yo juro* es el acto mismo que me comprometo, no la descripción del acto que cumplo. [...] La enunciación se identifica con el acto mismo. Mas esta condición no es dada en el sentido del verbo; es la “subjetividad” del discurso la que la hace posible. Se verá la diferencia reemplazando *yo juro* por *él jura*. En tanto que *yo juro* es un comprometerme, *él jura* no es más que una descripción.²⁶¹

De tal suerte que cuando un ensayo está escrito en primera persona de singular, la subjetividad implica el cambio de significado de los verbos, lo que causa, como el ejemplo anterior lo demuestra, una compenetración más directa del sujeto que escribe, que cuando utiliza otras personas gramaticales. Desde esta perspectiva, no sólo se evidencia que un sujeto se reconoce como sujeto desde que se dice a sí mismo, según Lacan, sino también cuando dice para otro; pero siempre debe existir un decir, un enunciar.

Con la base proporcionada por Benveniste, ahora debo dejar en claro dos conceptos que serán clave para el resto del presente capítulo: el enunciado y la enunciación. Esto a causa de que serán cruciales para determinar a quién pertenece el punto de vista en el ensayo cuando se sabe que existe la mediación de la escritura y el autor empírico se distancia. En otras palabras, ya que el sujeto que escribe no es el mismo que surge del proceso de interpretación llevado a cabo en un ensayo. Ahora bien, la académica argentina María Filinich (1950) define al enunciado de la siguiente forma: “el enunciado puede concebirse como una materialidad

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 181.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 186. Cursivas en el original.

perceptible realizada con cualquier sustancia expresiva, ya sea verbal-oral, escrita-o no verbal-gestual, icónica, sonora, sincrética, etc.”²⁶² Básicamente, la mayoría de teóricos de la enunciación (o que se han ocupado de ésta), definen al enunciado de una manera muy sencilla, porque es un concepto casi intuitivo, como “una serie lingüística producida por un interlocutor”²⁶³ o “la frase lingüística con los elementos más simples”.²⁶⁴

Julien Greimas (1917-1992), no obstante, amplía la definición de enunciado al relacionarlo con la actividad del pensamiento: “el enunciado es este pensamiento pensado que es la manifestación —en términos psicológicos— del proceso del pensamiento. Es evidente que para que el enunciado sea enunciado es necesario que se lo enuncie. Es necesario que posea un predicado, una función, en fin: la enunciación”.²⁶⁵ Como puede verse, enunciado y enunciación vienen de la mano, por lo cual el segundo concepto tomará protagonismo a lo largo de los siguientes párrafos. Asimismo, al analizar el concepto de enunciado de Greimas, resulta evidente que cualquier expresión implica pensar y, en consecuencia, Descartes tendría razón al poner como base del sujeto al pensamiento, pero, y aquí está lo paradójico, también Lacan con el decir, porque este pensamiento surgió para ser enunciado y al enunciarse convierte a su emisor en un sujeto.

Por ello, tanto la identidad lingüística como la filosófica dependen de un pensar enunciado, y a partir de ello establezco mi definición del yo: un sujeto que surge de su pensar enunciado y que, gracias a él, puede narrarse y con ello construir su historia (memoria) y comprenderse a sí mismo. Dicho “pensar enunciado” configura una noción que viene bastante a cuento con el ensayo, una forma de expresión en donde se busca compartir con

²⁶² María Filinich, *Enunciación*, Eudeba, Buenos Aires, 1968, p. 18.

²⁶³ Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, trad. Sara Vasallo, Edicial, Buenos Aires, 2002, p. 134.

²⁶⁴ Julien Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas, Gonzalo Hernández y Luisa Ruíz, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1996, p. 7.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

otro el discurrir del pensamiento propio. Por ende, el ensayo conforma una representación literaria del acto de pensar acerca de un tema o varios temas, los cuales se pondrán en juicio.²⁶⁶

La estrecha relación entre enunciado y enunciación llega a tal punto, según el lingüista Oswald Ducrot (1930-2024), que la enunciación resulta ser “la existencia misma del enunciado”,²⁶⁷ ya que surgen al mismo tiempo. Y es que, precisamente, la enunciación refiere a aquel acontecimiento histórico que constituye la aparición del enunciado. En otras palabras, la enunciación compone el hecho de que una oración haya sido realizada. Su aparición es efímera y momentánea.²⁶⁸ La existencia de la enunciación y del enunciado implica alguien que piensa y que expresa, por lo tanto, implica la existencia de un sujeto de la enunciación según Greimas y Catherine Kerbrat (1943): “la enunciación se define entonces como el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación, la inserción del hablante en el seno de su habla”.²⁶⁹

Debido a que la naturaleza de la presente tesis no obedece al ámbito de los estudios lingüísticos, no entraré en la discusión del sujeto de la enunciación;²⁷⁰ sin embargo, para fines prácticos, expondré el concepto que servirá de base en la presente investigación, concepto que toma parte de Kerbrat y de Filinich, a saber: el sujeto de enunciación será aquí entendido como aquella instancia intratextual (que se construye en y por el enunciado),²⁷¹ básicamente:

²⁶⁶ Lo que recuerda a lo expresado por Max Bense acerca del ensayo: “se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema” (en M. Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, p. 25).

²⁶⁷ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 185.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 135

²⁶⁹ Catherine Kerbrat, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladis Anfora y Emma Gregores, Edicial, Buenos aires, 1997, p. 41.

²⁷⁰ El problema del sujeto del enunciado radica en que, según la postura, puede identificarse con el “productor efectivo” —que sería el autor de la frase expresada—, con el locutor, el narrador en el contexto ficticio o como sujeto intratextual (según Kerbrat) o, incluso, Greimas lo separa de lo textual, ya que las marcas (especialmente los deícticos) que pueden evidenciar al sujeto sólo son “yo hablados”, simulacros; pero no sujetos de enunciación, porque aquél no puede ser capturado (Cf. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 11-12).

²⁷¹ C. Kerbrat, *op. cit.*, p. 220.

el yo del decir.²⁷² Entendido de esta manera, como sujeto intratextual, implica la existencia de un sujeto extratextual, como bien lo afirma Kerbrat: “aquel a partir del cual se originan los significantes fónicos y gráficos”,²⁷³ que llamaré sujeto del pensar, en contraposición de lo postulado por María Filinich y Lorena Ventura, ambas basadas en Greimas, que lo titulan “sujeto del enunciado”.²⁷⁴ Lo denomino “sujeto del pensar”, porque el acto de enunciar, como ya lo diría Greimas, supone el acto de pensar, de estimar, de hacer juicios a la hora elegir las palabras y la entonación o, en el caso de la escritura, además, los recursos estilísticos o retóricos, la forma y el fondo.

Esta tensión entre lo textual y lo extratextual se ve integrada, según Ducrot, y en teoría del ensayo lo postula Weinberg, por la firma, aquel embrague “que pone en vinculación el mundo real y el mundo lingüístico”.²⁷⁵ Para Weinberg, la firma no sólo tiene que ver con el “umbral” que ella propone entre “autor del ensayo” y autor empírico, sino que involucra la responsabilidad de quien firma. Es decir, la firma es la garantía de “la buena fe” del autor;²⁷⁶ no obstante, esto no se cumple en cada ensayo. Claro que siempre hay alguien que firma; pero éste se aleja aún más del sujeto de la enunciación al utilizar una entidad ficticia que funge como aquél. En capítulos anteriores, puede verse puesto en práctica en autores como George Sand (*Autour de la table*) y Lukács (“Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne”) y, en capítulos siguientes, por Borges (“El acercamiento a Almotásim), que crean versiones ficticias de sí mismos.

²⁷² M. Filinich, *op. cit.*, p. 19

²⁷³ C. Kerbrat, *op. cit.*, p. 220.

²⁷⁴ Ambos sujetos pertenecen a lo intratextual, de ahí que “el sujeto de la enunciación” sea el sujeto del decir (estoy enfermo) y el “sujeto enunciado” sea el sujeto del hacer y puede cambiar su “hacer” según lo propuesto en el enunciado (el yo de estar enfermo, de estar cansado, de estar triste, etc.). [Cf. M. Filinich, *op. cit.*, p. 19; Lorena Ventura, *La enunciación en el ensayo: ¿subjetividad o artificio?*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 17].

²⁷⁵ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 260.

²⁷⁶ L. Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 58.

A partir de este momento retomo, y reformulo, de la mano de la académica mexicana Lorena Ventura (1983), una pregunta hecha con anterioridad: ¿a quién pertenece el punto de vista que se despliega en el ensayo: al sujeto de enunciación o al sujeto del pensar?²⁷⁷ Cuestionamiento que presupone los ya aclarados conceptos de “sujeto del enunciado” y “sujeto del pensar” basados en la propuesta de Ventura, quien sostiene que el sujeto de enunciación es el sujeto que se expresa y desarrolla dentro del texto, y el sujeto del enunciado corresponde a quien hace la acción de pensar, de escribir.²⁷⁸ Entre ambas instancias —que se emparentan con el “umbral del autor” de Weinberg—²⁷⁹ se construye el ensayo.

De esta forma, tomo prestados conceptos de la lingüística; pero no me ciño estrictamente a un análisis lingüístico del texto, puesto que en el ensayo el autor empírico, que deviene sujeto del pensar, tiene una implicación mayor que la de un autor empírico en una narración, sobre todo de índole ficcional, aunque se implique a veces para romper la verosimilitud de la diégesis. Claramente, como hemos visto, en los ensayos también el sujeto de enunciación puede fungir, a la vez, de narrador o participante de un diálogo ficticio (Lukács, Sand, Torri) o, aún más, como en el caso de Borges, como un autor ficticio. En estos casos, el juego propuesto por el ensayista distancia su implicación personal; pero no borra totalmente su impronta. Podría decirse que el sujeto del pensar borgeano se evidencia por su intención de romper el contrato que supone una firma y, así, romper el contrato de “buena fe” montaigniano que antologa toda la tradición ensayística occidental. En Sand y Lukács obedece, más bien, a la intención de incluir puntos de vistas disímiles y tener la oportunidad de refutarlos o de llegar a una síntesis con ellos a partir de una clara influencia afectiva.

²⁷⁷ L. Ventura, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁹ L. Weinberg, *Umbrales del ensayo*, p. 38.

En consecuencia, la subjetividad ensayística se fundamenta en un yo que se dirige a un receptor designado, mediado por la enunciación que, a su vez, resulta de la interpretación. Visto de esta forma, que critica Ducrot en favor de la polifonía en el sujeto de la enunciación, el sujeto de la enunciación es una instancia individual que mantiene su constancia a lo largo del discurso; no obstante, la tradición ensayística hispanoamericana parece romper con esta tendencia, debido a que el sujeto ensayístico suele desdoblarse en un sujeto plural o pendular entre las tres personas gramaticales. Así, surge un nuevo problema en relación con el yo, el sujeto de enunciación y el sujeto del pensar. Ya no sólo se trata del autor que interpreta el mundo desde su perspectiva única, sino que, en ocasiones, se percibe como representante de un sentir o imaginario compartido y lo hace evidente mediante el uso de la primera persona del plural en la enunciación, predominantemente, así como también de las demás personas gramaticales en ambos números.

3. 3. EL YO PLURAL DE LOS INTELECTUALES HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XIX

La marcada tendencia identitaria, incitada por el fuerte compromiso social de la mayoría de intelectuales del siglo XIX, causa que en sus obras el sujeto de enunciación trascienda la primera persona de singular. Debido a esta característica, los ensayos hispanoamericanos permiten ilustrar la subjetividad de sus autores, claramente demarcada por su contexto socio-histórico. Si bien la historia literaria ha tendido a centrarse en los hombres como los principales protagonistas del ensayo hispanoamericano de la época, una revisión crítica de este canon revela la presencia de mujeres ensayistas que, aunque no siempre reconocidas, trataron cuestiones de gran relevancia social como la educación, la moralidad y la desigualdad de género. Al incorporar sus voces en la subsecuente revisión, se obtendrá una imagen más completa del pensamiento intelectual de la época.

En lugar de una aproximación cronológica, esta revisión se organizará en torno a la dimensión social que subyace en los escritos de las autoras y los autores; no obstante, se presentan ciertas excepciones que confirman la tendencia. Un aspecto notable de estos textos consiste en la variedad de personas gramaticales de las que hacen uso, lo cual revela una interesante tensión entre el sujeto del pensar y el sujeto de enunciación. Esta estrategia, como se verá y, de acuerdo con José Luis Martínez, busca involucrar al lector y persuadirlo.

Al hablar de ensayos pro-hispanoamericanos, *La carta de Jamaica* (1815), de Simón Bolívar (1783-1830), conforma un caso paradigmático en este marco, no sólo porque constituye una de las más tempranas expresiones de aquella voluntad de emancipación política e intelectual americana, sino precisamente por la variación del sujeto de enunciación de la carta que, al igual que la de Lukács, posee un destinatario de carne y hueso: el jamaquino Henry Cullen. Dado que el género epistolar es inherentemente apelativo —lo que coincide con el carácter del ensayo—, el sujeto de enunciación inicia la exposición desde un yo que se dirige a un usted y, desde allí, deja clara su actitud modesta: “así, *me encuentro* en un conflicto entre el deseo de corresponder a la confianza con que *usted* me favorece y el impedimento de satisfacerla, tanto por la falta de documentos y de libros cuanto por los limitados conocimientos que *poseo* de un país tan inmenso, variado y desconocido como el Nuevo Mundo”.²⁸⁰

El pronombre “me”, que corresponde al sujeto de la oración y es la marca de la primera persona, unido al verbo encontrar en presente (una clara marca del presente del pensar, del desarrollo performativo), hace que la oración sea reflexiva. Es decir, el complemento directo de la oración es el mismo sujeto que la expresa y con esto se evidencia

²⁸⁰ Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2021, p. 101.

cómo desde lo lingüístico (aquí sintáctico) la enunciación recae en sí misma, en los pensamientos de aquel que expresa. Y, a la vez, expone su intimidad con lo que logra no sólo la cercanía de su destinatario original, sino que asume un porte modesto con el que abre y cierra la carta.

Dicha *captatio benevolentiae* se relaciona con aquella “modestia irónica” del ensayista, de la que hacía tanta gala Montaigne, hecho que imprime el sello del género ensayístico a la carta. Con base en dicha estrategia retórica, puede afirmarse que a pesar de que Bolívar concibió una carta, ésta permite leerse como un ensayo, pues está hecha a partir de sus conocimientos, y punto de vista, sobre el tema que le fue inquirido: “tales son, señor, las observaciones y pensamientos que tengo el honor de someter a usted, para que las rectifique o deseche según su mérito; suplicándole se persuada de que me he atrevido a exponerlos, más por no ser descortés, que porque me crea capaz de ilustrar a usted en la materia”.²⁸¹

Tachar de “modestia irónica” a lo expresado no es una exageración, puesto que Bolívar se explaya en explicaciones, posturas y recomendaciones a lo largo de su carta; detalla la situación de cada virreinato, y de ciertos reinos cercanos, revela sus virtudes y los obstáculos que deben superar. El venezolano mantenía la creencia de que los ciudadanos hispanoamericanos no estaban preparados para asumir un destino autónomo en comparación con sus contrapartes de origen anglosajón. Aunque, de todas formas, no renuncia a su causa independentista, lo que explica que, a medida que avanza la misiva, el sujeto de enunciación se torne plural en el momento que refiere la situación de los países hispanoamericanos y regrese al singular cuando desea imprimir más fuerza a sus aseveraciones o, por el contrario, matizarlas. Verbigracia: “estas cuestiones, cuanto más las *medito*, más *me confunden*; *llego*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

a pensar que se aspira a que desaparezca la América; pero es imposible porque toda la Europa no es española. ¡Qué demencia la de *nuestra* enemiga, pretender reconquistar la América sin marina, sin tesoros y casi sin soldados!”²⁸²

Aquí vale la pena detenerse en el movimiento pendular del sujeto de enunciación, ya que, en primer lugar, Bolívar no escribió directamente la carta, sino que se la dictó a su secretario Pedro Briceño. Por ende, no fue el ritmo de la escritura el que demarcó la reflexión del “Libertador”, sino sus pensamientos: su interpretación acerca de la “cuestión americana” y su punto de vista sobre la necesidad de la independencia de la América española. La identificación del sujeto del pensar, que dicta la respuesta, con la campaña libertadora que estaba por emprender, causa la conversión del pronombre singular al plural, puesto que el revolucionario Bolívar se sentía integrante de una comunidad a la cual le dedicó sus más arduos años de lucha.

Con todo, el hecho de que la carta posea un determinado destinatario conduce a que el sujeto de la enunciación detenga el movimiento entre el yo y el nosotros para regresar al usted. El sujeto del pensar habla en representación del resto de americanos, de ahí que utilice el nosotros, pero no puede olvidarse del origen de su disertación: el señor Cullen. Es decir, los ensayos no sólo evidencian un proceso de interpretación que simula ocurrir en el momento de la lectura, sino que casi siempre tienen un receptor objetivo. En síntesis, en la carta se refleja la inclinación afectiva de Bolívar: el líder de un movimiento que le afecta directamente como hispanoamericano y, debido a esto, se fusiona con los demás implicados en ese sentimiento compartido y lo demuestra con el uso de la primera persona del plural. A la vez, intenta por medio de su exposición que su receptor adopte su mismo punto de vista

²⁸² *Ibid.*, p. 106. Las cursivas son mías.

acerca de los malos tratos de España, mientras intenta esconder su intención con *captatios* al inicio y al final de la carta.

Con el parteaguas de la carta bolivariana, en Hispanoamérica se inaugura una tradición de obras en clave de la situación política y social de las naciones otrora colonizadas por España. *Facundo o civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), utiliza la figura del caudillo Facundo Quiroga como detonante de una extensa reflexión acerca de las características sociales, idiosincráticas, ambientales y hasta geográficas de Argentina. Además, la obra de Sarmiento compone otro ejemplo de la importancia del archivo en la tradición literaria hispanoamericana, pues integra diferentes tipos de documentos (cartas, datos demográficos, registros oficiales de la capital y las provincias, comunicados e incluso fragmentos de poemas) con el fin de fundamentar sus aseveraciones. Con todo, el *Facundo* no conforma un tratado histórico-social-político de la Argentina, a raíz de que Sarmiento expresa sus sentimientos y emociones respecto de la situación de su país, realiza digresiones en torno a la poesía, y a las expresiones populares, y utiliza distintas estrategias retóricas a lo largo del libro, especialmente analogías que logra mantener durante varios capítulos.

Una analogía destacada se establece entre el pueblo argentino y ciertas comunidades nómadas asiáticas que habitaban las estepas, debido a su compartido carácter beligerante y firme, particular de aquellos alejados de la urbanización. La tenacidad y la hostilidad propias de la pampa y la estepa moldearon un tipo de personalidad aguerrida y temeraria que, según Sarmiento, se cifra en la figura de los gauchos. Asimismo, realiza una comparación entre la nación argentina y los pueblos del Imperio Otomano en lo que respecta a la rapacidad de sus líderes que, en el contexto argentino, eran los llamados caudillos. Finalmente, no hay ningún

elemento que apoye más el carácter literario del *Facundo* que la impronta autoral, porque en la introducción Sarmiento asevera que su libro supone la representación de una escena teatral:

razones de este género me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una, en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar; de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones.²⁸³

La implicación del sujeto del pensar es evidente; sin embargo, al igual que Bolívar, el sujeto de enunciación utiliza ambas opciones gramaticales de la primera persona, aunque en dos sentidos diferentes. En el *Facundo*, el “nosotros” opera, especialmente, de estrategia didáctica para conducir al lector a lo largo del extenso trabajo. Es decir, lo guía a la vez que lo ilustra; pero desde la cercanía que produce incluirlo en el enunciado: “tal como la hemos descrito”, “volvamos a tomar el hilo de los hechos”.²⁸⁴ De este modo, utiliza la primera persona del plural con el propósito de acercar al lector y, así, apelarle más efectivamente sobre la situación dictatorial de su país. En menor medida, el argentino utiliza el nosotros al referirse a un problema o fin común que le atañe a él: hay un nosotros al hablar del estado inmaduro de las capacidades intelectuales de los hispanoamericanos²⁸⁵ y otro al referirse a la situación violenta de la Argentina decimonónica: “el drama sangriento de *nuestra* revolución”.²⁸⁶

Esta última frase citada revela que el sujeto del pensar no sólo se puede identificar en los pronombres, sino también en los adjetivos posesivos (*nuestra*). De tal suerte que, en este segundo caso, en el uso del plural de la primera persona, parece ser que no existe una decisión deliberada, sino más bien una expresión genuina de Sarmiento que, pese a haber estado

²⁸³ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2018. p. 44.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 56 y 156,

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 293. Las cursivas son mías.

exiliado en Chile, pretendía aportar desde sus posibilidades en contra de lo que él llamaba barbarie: las dinámicas y modos del gobierno de Juan Manuel de Rosas. Tal espontaneidad puede deberse a lo que se explica en la carta dirigida a Valentín Alsina, en la cual afirmó que el *Facundo* fue: “ensayo y revelación” para sí mismo de sus ideas.²⁸⁷

Si bien el argentino en la introducción del libro dedica unas páginas a la figura de Bolívar, resulta curiosa la similitud entre una carta y un intento de mayor alcance como lo es el *Facundo*, porque ambos admiten la demarcación bajo el concepto de ensayo, pues constituyen productos del ejercicio que el yo realiza con base en sus propias capacidades, con todas las virtudes y defectos que esto conlleva. Además, ambos textos recurren a la modestia, presentan el uso del nosotros y el presente de la interpretación, ya que aunque hay un objetivo, definir y describir a la América española o a la Argentina, el sujeto del pensar se involucra tanto con el contenido de sus juicios al punto de que sus sentimientos lo conducen hacia la representación colectiva. Su interpretación los involucra directamente y los funde con sus coterráneos. Entonces, ambos textos facultan ser calificados de ensayos desde la experiencia de lectura, lo que plantea un doble movimiento: ni Bolívar ni Sarmiento pretendían escribir ensayos; pero sus puntos de vista, sus digresiones, sus afecciones y sus experiencias de vida como fundamento, permiten que sus creaciones sean catalogadas como ensayísticas. Es decir, su tratamiento de la cuestión, con base en su punto de vista, posibilita que los escritos sean leídos como ensayos, pese a que no fuera la intención del sujeto del pensar.

Desde Colombia, José María Samper (1828-1888) contribuiría a la línea temática canónica con su *Ensayo sobre las revoluciones políticas* (1861), de cuya introducción me ocuparé casi exclusivamente. La obra completa compone una recopilación de artículos de

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

periódico, de ahí que Samper afirme que quiere conservar la espontaneidad de éstos y los compile al amparo del concepto “ensayo”, gracias a que su deseo era realizar una breve y no tan exhaustiva investigación en torno a la historia socio-política de la zona colombiana y exponer su postura al respecto. La introducción del libro, en este sentido, resulta un ensayo dentro del ensayo de una historia de las revoluciones independentistas, ya que en ella el colombiano expresa con total libertad sus opiniones y juicios acerca de la valoración europea de las naciones hispano-colombianas.²⁸⁸ Al igual, la fuente de sus aseveraciones no es otra que su propia experiencia de vida, especialmente al haber visitado Europa, característica impensable en un tratado formal. La “vivencia sentimental” del polifacético Samper es imperante a lo largo de la introducción, porque es evidente su indignación y enojo frente a la ignorancia europea del potencial intelectual colombiano.

Sin lugar a dudas, la intuición crítica de Samper al observar que el conocimiento europeo sobre Hispanoamérica se limitaba a las riquezas naturales y a la actividad comercial, deja en claro la actitud extractivista que, desde el primer momento, asumió Europa frente al nuevo continente; sin embargo, pese al desdén europeo, Samper busca exponer los dones intelectuales y humanos de esta parte del mundo y lo hace a partir de la enunciación en plural. Al contrario que los otros autores revisados, que oscilan entre el yo y el nosotros, el colombiano escribe únicamente en plural. Este recurso halla clara explicación en el deseo de Samper por representar las cualidades y bondades de los pueblos hispano-colombianos, su juicio —aquí con todo el peso de la palabra— involucra al resto de sus coterráneos que, según él, también son víctimas de la estigmatización europea: “han hecho algo peor que eso: nos

²⁸⁸ En la advertencia al lector, Samper propone una nueva denominación para Latinoamérica con la intención de hacerle honor al primer descubridor del continente, Cristóbal Colón, en lugar de a Américo Vesputio (Cf. José Samper, “Introducción”, en *Ensayo sobre las revoluciones políticas*, Imprenta Thumot y Cía, París, 1861, p. x).

han desdeñado, prescindiendo del deber de estudiarnos, despreciando nuestros propios esfuerzos por hacernos conocer, y perdiendo un tiempo precioso para la civilización”.²⁸⁹

Más allá de la incongruencia que comete Samper al criticar severamente al europeo, mientras al mismo tiempo busca su validación mostrándole la riqueza intelectual hispano-colombiana, valdría la pena concentrarse en el nosotros de la enunciación, pues aunque el texto está basado en la experiencia personal e influido por las creencias del sujeto del pensar (y por lo tanto, determinada la interpretación por su punto de vista), no habla desde su yo, habla en representación de naciones enteras y se dirige a naciones enteras. De ahí que él también haya sido objeto de los “desaires” europeos, y lo deja en claro con la oración reflexiva en donde “nos” funge de sujeto y de destinatario de la acción (objeto directo) a la vez.

En efecto, hay un yo (sujeto del pensar) del cual proviene la vivencia sentimental, el punto de vista y el contenido de los juicios; pero no está marcado textualmente. En este caso, sería operativo apelar al “autor implícito” de José Luis Martínez, puesto que Samper tiene un lector objetivo, el europeo, y toda la intencionalidad va en pro de que este lector se eduque mediante el trabajo del colombiano. En consecuencia, cada texto tendrá su propio tipo de sujeto de enunciación, ya sea de modo explícito o implícito, plural o singular; sin embargo, tal característica no excluye el hecho de que en el ensayo se realiza un despliegue del juicio, en tiempo presente, filtrado por el punto de vista autoral.

“Nuestra América” (1891) de José Martí (1853-1895) cierra la lista de ensayos pro-hispanoamericanos publicados en el siglo XIX que citaré en el presente apartado. A mi juicio, no existe una muestra más representativa de la ideología identitaria de la época que este apasionado escrito del poeta cubano. El “nosotros” es omnipresente desde el título y el sujeto

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

del pensar queda implícito en dicho adjetivo posesivo, debido a que Martí busca establecer una clara distinción entre la América hispana y la anglosajona. Al marcar esta diferencia con la posesión, Martí logra involucrarse personalmente y fusionarse con el colectivo representado por el “nosotros”. De esta suerte, el cubano consigue dirigirse a sus coterráneos a quienes pretende convencer de la necesidad de cultivar el sentido de pertenencia por la cultura y el territorio, instarlos a la lucha y defensa de aquéllos, así como la creación de nuevas teorías, leyes e incluso productos hechos en el subcontinente. La palabra clave de la mayoría del ensayo es “creación”: Martí enfatiza en la necesidad de crear a partir de las herramientas que ofrece la cultura y el territorio hispanoamericanos, ya que todo es nuevo o producto de una mezcla: “gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador”.²⁹⁰

Los recursos retóricos no le son ajenos a Martí, como excelente poeta que era, y, por ello, la prosopopeya hace presencia al hablar de sustantivos que denominan pluralidades (país, pueblo, etc.): “se ponen en pie los pueblos, y se saludan. ‘¿Cómo somos?’ se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son. Cuando aparece en Cojímar un problema, no van a buscar la solución a Dantzig”.²⁹¹ Así, hasta los pueblos hablan en primera persona del plural, porque engloban un conjunto de personas que, con todo, se reconocen unas a otras mediante el contacto, mediante el amor. Lo cual evidencia, además de los sentimientos patrióticos, la fuerte implicación afectiva del sujeto del pensar: un gran humanista que basaba su concepción en el amor.

En “Nuestra América”, el uso del nosotros únicamente retrocede para darle paso a una tercera persona que está en clave del futuro, que visualiza a los habitantes hispanoamericanos orgullosos de sus orígenes, poderosos, firmes ante las adversidades y, lo

²⁹⁰ José Martí, *Nuestra América y otros escritos*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, 2023, p. 49.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 52-53. Las cursivas son mías.

más importante, conduciéndose de acuerdo con un pensamiento propio. Esta arenga a favor de lo auténtico también insta una incitación al pensamiento crítico, a desconfiar de las acciones de lo extranjeros, a raíz de que el punto de vista se encuentra marcado por la urgencia histórica de detener la influencia y poderío de los Estados Unidos sobre el resto de América. De modo similar a Samper, el cubano creía que, al demostrar la riqueza, en todos los sentidos, de Hispanoamérica los vecinos del norte podrían respetarla. De ahí la pasión y severidad de sus afirmaciones, debido a que Martí quería preservar la integridad del territorio.

Entonces, la predilección por el “nos” se debe a los arraigados sentimientos patrióticos y humanistas de Martí. En “Nuestra América”, el pronombre plural opera al igual como recurso de lucha, el cubano se incluye a sí mismo en las instigaciones en pro de la defensa de América y de esta manera se iguala con su público objetivo, al que busca convencer de las ventajas de superar las dicotomías (civilización/barbarie), a dejar el odio atrás y luchar por medio del amor, por medio del amor a la tierra y a las costumbres propias. Así, el sujeto del pensar se implica gracias a la fuerza emocional de sus aseveraciones y es por ello que apela al nosotros como muestra del sentimiento compartido.

Tal recurso sólo logra comprenderse desde el contexto socio-histórico, pues el sujeto de la enunciación y el sujeto del pensar constituyen yoes históricos, porque sin su relación con los hechos (la necesidad de la independencia cubana y el avance del poderío estadounidense) no existiría “Nuestra América”, la enunciación quedaría vacía de sentido: “no importa tanto el yo, sino la circunstancia que determina y en la que se circunscribe este yo”.²⁹² Estas circunstancias se tornan tan apremiantes que incluso el sujeto de enunciación

²⁹² Héctor Jaimes, “Mariano Picón-Salas: del yo al nosotros”, en *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Fundamentos, Caracas, 2001, p. 156.

prefiere no usar la primera persona del singular y quedarse en exclusiva con la plural, aunque el sujeto del pensar esté implícito, tal cual el caso de Samper.

Ahora bien, la estrecha relación entre literatura y sociedad que se dio en el siglo XIX hispanoamericano no sólo se evidenció en los ensayos pro-hispanoamericanistas, sino también en los textos que se ocupaban de defender la utilidad de la literatura. Dicha tendencia halla explicación en la polémica que se mantuvo en el siglo XVIII entre la defensa de “el arte por el arte” o “deleitar para luego instruir”. Además, la influencia del libro de Madame de Staël, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, puede constatar, ya que fue asiduamente leída por aquellos que dominaban el francés e inclusive, a inicios del siglo XIX, un neogranadino, llamado Juan García del Río, tradujo al español fragmentos de la obra. Asimismo, “El prefacio a Cromwell” de Víctor Hugo fue gratamente recibido entre los intelectuales decimonónicos, al punto de que algunos hicieron sus propias versiones sobre la historia literaria.

El mexicano José María Lafragua (1813-1875), bajo este marco, realiza su propia historia breve de la literatura con el propósito de defender su utilidad en la vida diaria. Resalta de “Carácter y objeto de la literatura” (1844) la concepción de la literatura como expresión viva del pensamiento y los sentimientos de la sociedad. Una unión inseparable que surge de la necesidad humana de manifestar su interioridad, por ende es “la expresión moral del pensamiento de la sociedad”.²⁹³ Aparte de permitir la expresión de la intimidad humana, la literatura allana “el camino a la verdad, encadenando a los hombres con la fuerza del sentimiento” o, en otras palabras, este arte posee la capacidad de la persuasión.²⁹⁴ Esta capacidad de conmover al otro resulta esencial en un contexto donde lo racional ha relegado

²⁹³ José María Lafragua, “Carácter y objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 71.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

al sentimiento a un segundo plano. Así que, mediante el potencial afectivo de la literatura, la correcta moralidad podría sugerírsele a los lectores, de acuerdo con Lafragua.

El texto, que sigue la estructura de un discurso y por ello finaliza con la incitación al trabajo en pro de la literatura nacional, oscila entre el yo y el nosotros. El sujeto de enunciación inicia en primera persona singular y cierra con una *peroratio* en primera persona plural: “si no lo conseguimos, quédenos al menos la satisfacción de intentarlo”.²⁹⁵ Lafragua veía necesario un tipo de literatura nacional que, influida por la genialidad antigua, diera sus propios frutos y le permitiera a la sociedad mexicana sentirse orgullosa de su trabajo. Tal objetivo podría explicar el uso del “nosotros”, pues dicha actividad le competía directamente al sujeto del pensar al querer demostrar el potencial intelectual de su país. De ahí que, aunque regrese al pronombre singular, la fuerza del nosotros sea predominante al momento de incitar a sus receptores: los incluye en un destino y en un esfuerzo comunes, los alienta a la evolución de sus facultades. Pese a no tener propósito idéntico al de Martí, el mexicano usa el nosotros de manera apelativa, lo que le confiere a su reflexión una fuerza y una cercanía que no se conseguiría con el uso de la tercera persona.

El intelectual Francisco Zarco (1829-1869), por su parte, escribe un discurso bastante similar al de Lafragua, en el sentido de que también propone una historia breve de la literatura con el fin de fundamentar que ésta conforma un medio que permite alcanzar la verdad, la libertad y la correcta moralidad. Al ser un texto pensado para declamarse en voz alta, el “Discurso sobre el objeto de la literatura”, leído por Zarco en la ceremonia de su nombramiento como presidente del Liceo Hidalgo en 1851, ostenta una considerable presencia de recursos retóricos; sin embargo, el discurso, al igual, se publicó en diversos medios como *La Ilustración Mexicana* y *El Siglo Diez y Nueve*, así que las estrategias

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 79.

retóricas, que se encaminan a afectar emocionalmente al auditorio, se convierten en formas argumentales que sustentan la idea central del discurso: la vocación del escritor es de suma importancia, ya que permite conmover el corazón y persuadir el entendimiento de las personas en aras de la verdad, la moralidad y la libertad.²⁹⁶

Si bien es propio de los discursos iniciar con una *captatio benevolentiae*, en este contexto contribuye a esa característica fundamental del ensayo y, por lo tanto, del ensayista, que consiste en la modestia. El escritor mexicano arguye que carece de la erudición suficiente para exponer una historia completa de la literatura o una presentación de las reglas de composición de determinado género literario; por tanto, la intención de su discurso será vindicar el papel de la literatura. Con dicho propósito en mente, primero, afirma que las bellas letras son un medio de civilización y de hacer triunfar los principios de la moral y la de virtud.²⁹⁷ Luego, expresa una serie de interrogantes sobre el estudio de las letras y, en sus respuestas, se encarga de rebatir los argumentos que lo condenan o lo tildan de actividad pueril que no sirve al bien común.

Durante todo el proceso de defensa de la tesis, el sujeto de enunciación oscila entre el yo y el nosotros y, al contrario que Lafragua, inicia y termina con la primera persona en singular, pues, como debe ya suponerse, la exposición también finaliza en una *peroratio*; pero esta vez el sujeto del pensar no se implica en la petición que le hace a su auditorio, sino que lo alienta desde su sitio, pues él ya no se siente parte de la juventud a la que va dirigida su oratoria. Así, entra en juego la segunda persona del plural: “tenéis todavía grandes obstáculos que vencer, pero luchad, luchad con constancia y valor, y aunque no vengáis en

²⁹⁶ Cf. Francisco Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas (coord.), *op. cit.*, p. 175.

²⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 169.

tan noble empresa, vuestros afanes os granjearán el aprecio de las generaciones venideras. Dije”.²⁹⁸

En las ocasiones en que puede mezclarse con su auditorio, el sujeto de enunciación utiliza el nosotros en dos sentidos. Primero, con el propósito de conducir su discurso y hacer sentir cerca al receptor: “Desde el siglo XV *podemos* observar un espíritu de indagación [...]. *Podéis* descubrir una unión íntima entre la ciencia y la literatura”.²⁹⁹ Como puede notarse en los anteriores ejemplos, debido a la naturaleza apelativa del discurso, Zarco mantiene la atención dirigida a su público por medio del “vosotros”. Así, el sujeto de enunciación pendula entre la primera persona en ambos números y la segunda persona del plural correspondiente a sus escuchas.

Segundo, hace uso del “nos” con el propósito de incluirse en temas que comparte con su auditorio y así implicarse en una situación compartida por todos, verbigracia: “en *nuestros* tiempos, ni los tronos se apoyan en el derecho divino, ni las asambleas legislativas son soberanas”.³⁰⁰ Y aquí la marca de la presencia del sujeto del pensar radica en el adjetivo posesivo, tal cual el ensayo de Martí. De nuevo, la intención del sujeto del pensar, en este caso, de defender el oficio del escritor, hace que no sea suficiente el yo y el usted, sino que se amplíe hacia las personas gramaticales en plural en un movimiento de *boomerang* que va al plural y regresa al singular.

Esta estrategia sintáctica y gramatical, no es exclusiva de los hombres, las mujeres igualmente se abren a la pluralidad y se ocupan de denunciar los defectos morales de la sociedad y defender el papel de la literatura en este contexto. La noción que vincula moralidad con literatura fue una constante hasta final de siglo, de ahí que un ensayo, que

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 170.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 172.

puede catalogarse como crítica literaria, se ocupe de revisar la novela de su época. Y, lo mejor del caso, es que la autora ganó La Rosa de Oro en el Certamen Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires con él. Hablo de *La novela moderna. Estudio filosófico* (1892) de la peruana Mercedes Cabello de Carbonero (1845-1909). Allí, la escritora peruana examina las dos escuelas literarias predominantes de su tiempo: el romanticismo y el naturalismo. Debido a que la base del razonamiento de Cabello es la moralidad y la verdad, su exposición, que se encuentra en su mayoría en tercera persona y primera persona del plural, también se permite el uso de la primera persona.

Lo anterior le sirve para matizar sus afirmaciones en una especie de sutil *captatio benevolentiae*. Así, a raíz del uso de la primera persona, el sujeto de la enunciación deja claro sus alcances, es decir, la reflexión construida con base en la sola capacidad del sujeto ensayístico a la manera de Montaigne (y como lo interpretarían Charles Taylor y Pozuelo Yvancos muchos siglos después): “intentaré, si es posible en trabajo tan compendioso como debe ser el presente, examinar si entre los escritores del presente siglo hay alguno o algunos cuya luminosa estela [...] pueden seguir los noveladores hispanoamericanos”.³⁰¹

Asimismo, la primera persona singular es utilizada como marcador del orden expositivo; en otras palabras, del mismo modo que se utiliza con regularidad la primera persona del plural en un texto: “dije al comienzo de este trabajo que la escuela naturalista se decía continuadora de Balzac y discípula de Stendhal [...]. Ha llegado, pues, el momento de deslindar el Naturalismo de los maestros y sus continuadores”.³⁰² En general, los demás autores revisados en torno al sujeto y el autor ensayísticos no utilizan la primera persona del singular como herramienta distributiva de su exposición, debido a esto, el caso de Cabello

³⁰¹ Mercedes Cabello, *La novela moderna. Estudio filosófico* [EPUB], Clásicos Hispánicos, Madrid, s.a., posición 34.

³⁰² *Ibid.*, posición 44.

quizá se deba a la necesidad de recordar algo que sucedió muchas páginas antes y resulta mucho más efectivo el énfasis por medio del “yo” del sujeto de enunciación.

Por esta misma línea, además de usar el “nos” como marca discursiva (“Nos hallamos, pues, en el momento preciso”),³⁰³ el sujeto de enunciación prefiere la primera persona del plural, porque le permite mezclarse con el público al que va dirigido su análisis (“los que hemos renegado del Romanticismo soñador”, “el defecto capital de esta nuestra época”, “no rechazamos por espíritu de oposición ni parcialidad de escuela”, “descartémonos de la imposición que nos obliga a explicar el drama de la vida humana tan sólo por el instinto”),³⁰⁴ lo que, a su vez, le sirve para captar más eficientemente la atención de sus lectores.

De este modo, por medio de ambos números de la primera persona, y la tercera, Cabello realiza su revisión imparcial de ambas escuelas con el fin de exponer su aporte que se condensa en el siguiente fragmento: “la novela del porvenir se formará, sin duda, con los principios morales del Romanticismo apropiándose de los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista, y llevando por único ideal la Verdad pura, que dará vida a nuestro arte realista; esto es: humanista, filosófico, democrático y progresista”.³⁰⁵

José Luis Martínez lo señaló eficazmente: todos los ensayos quieren convencer de algo y cada uno persigue un fin, aunque, en el fondo, sólo sea pura interpretación libre. El lingüista Ducrot diría en este respecto que hay un tipo de enunciados que no podrían entenderse sin la intención que tiene el emisor del enunciado de llevar a su destinatario a sacar cierto tipo de conclusiones.³⁰⁶ A estos enunciados los denomina “argumentativos”, puesto que hablan de su propia enunciación al expresar cuál es el efecto que intentan

³⁰³ *Ibid.*, posición 42.

³⁰⁴ *Ibid.*, posición 38, 41, 43.

³⁰⁵ *Ibid.*, posición 51-52.

³⁰⁶ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 142.

provocar.³⁰⁷ Por ende, “Luz entre sombras”, de la también peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909), conforma un excelente ejemplo de uso de tal tipo de enunciados, si bien, prácticamente, todos los ensayos los ostentan.

“Luz entre sombras” fue un texto leído en El Ateneo de Lima en 1889 dirigido al público en general, a quien el sujeto de enunciación tiene en cuenta diciendo “os he fatigado, señoras y caballeros”,³⁰⁸ cuando ya está avanzada su exposición. La anterior conforma una de las pocas veces que hace uso de la segunda persona plural, al igual que cuando interpela directamente al público objetivo de su reflexión: “las madres de familia”.³⁰⁹ Matto de Turner pretende convencer a las madres de tomar acción frente a la degradación moral que, según ella, abundaba en la juventud de su país. Degradación que no sólo era culpa de la difusión del escepticismo y el nihilismo, sino de la educación despreocupada que le brindaron muchas madres a sus hijos. Por consiguiente, la culpa recae en las mujeres, ya que ellas son las amas y señoras, el sujeto de la enunciación llega incluso a referirse a ellas como “sacerdotisas”,³¹⁰ del corazón y del hogar:

¿Y quién tiene la culpa de esto?

Nosotras mismas, sí, digámoslo bien alto. La mujer es responsable de no conservar su dignidad personal, no ilustrándose lo suficiente y no enseñando al varón, desde su infancia, que el corazón no es mercancía [...]. La mujer que no obliga al varón al cumplimiento de sus deberes cualquiera que sea la jerarquía de éste en la sociedad. ¡Magistrado, Sacerdote! Por ventura ¿no es también el hijo de *nuestro seno*?³¹¹

De esta forma, se integra a sí misma en la conclusión a la que ha llegado, así como en la cruzada por el fortalecimiento moral que necesita su sociedad, acercándose y comprometiéndose con las receptoras de su arenga moral. Entonces, además del evidente, y a veces casi inevitable, uso de la tercera persona, el sujeto de enunciación oscila entre el “yo”

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁰⁸ Clorinda Matto, *Leyendas y recortes*, Imprenta La Equitativa, Lima, 1893, p. 87.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

³¹¹ *Ibid.*, p. 85. Las cursivas son mías.

y el “nos” que, casi siempre, estarán en función de la implicación del sujeto del pensar con las madres y con sus receptores en general. Matto, igual que los escritores previamente citados, continúa la tendencia de usar el “nosotros” como muestra de involucramiento, seguramente porque le resultaba mucho más efectivo apelar a las pasiones que ella misma sentía y demostraba al fundirse en el “nos”.

La primera persona del singular que abre la exposición, por cierto, operará como garantía de responsabilidad del sujeto del pensar, es decir, cuando necesita fundamentar sus aseveraciones o expresar recriminaciones utiliza el “yo”: “No simpatizo con la mujer que”, “Soy, también, enemiga de negar los atributos de la naturaleza”, “eso no quiere decir que yo desconozca”, “porque no quiero pertenecer”, “Quiero ver a nuestros hijos armados con la fe”.³¹² Como este último ejemplo me faculta a evidenciar, el “yo” le permite otro tipo de implicación, mucho más afectiva y severa que la del “nos”, pues además de hacer uso de un enunciado argumentativo, asume la carga de sus inclinaciones y las expresa sin pudor con el fin de reforzar la idea de la necesidad de que las madres reformen la moralidad del Perú.

Las madres no serán las únicas mujeres a las que Matto dedicó sus vigorosas reflexiones: “La obrera y la mujer”, la conferencia que dio en el en el Salón de sesiones del Consejo Nacional de Mujeres en Argentina, en diciembre de 1904, constituye una de las expresiones más reconocidas del llamado “socialismo cristiano” en esta parte del mundo. Matto se dirige estrictamente a las mujeres, y no a los obreros en general, porque considera que ellas tienen una visión mucho más aterrizada de la condición obrera y no pierden el tiempo ni obstaculizan el progreso asistiendo a las huelgas, ya que, y sobre todo, saben que un día sin salario es un día de hambre para sus hijos.

³¹² *Ibid.*, pp. 75, 76, 87, 90.

Con esta suposición como base, Matto asegura que la situación de los obreros hispanoamericanos es superior a la de sus colegas europeos, puesto que, según su arbitrio: “todos somos libres en la amplia acepción de la palabra [...] al establecer como ley del estado la igualdad del derecho enseñada por Jesucristo”.³¹³ La conferencia, aunque tiene como destinataria a mujeres, no está precisamente dedicada a las obreras, sino a las mujeres que han tenido acceso a la educación (las únicas que podrían conformar un consejo de mujeres). Por ello, Matto insta a sus escuchas para que sean ellas las que instruyan a las obreras de su país, especialmente en cuanto a las diferencias entre su situación y la de las europeas se refiere.

Por lo tanto, su exposición usa ambos números de la primera persona, con predilección en el plural, debido a que el sujeto del pensar forma parte de las mujeres que deben guiar a las obreras: “*fundemos* centros de instrucción recreativa y sociedades protectoras de los derechos de la obrera, sin los tumultos de las huelgas, que mal se avienen con el carácter de la mujer, de suyo dulce, amigo de la paz y de la conciliación”.³¹⁴ De modo similar al discurso anterior, el sujeto de enunciación utiliza el “yo” como garantía de responsabilidad ante las aseveraciones que dirá a continuación y su manera de exponerlas. En consecuencia, inicia su conferencia con:

*No voy á engolfarme en un estudio profundo, tal vez narcotizante para mi ilustrado auditorio, hablándole de lo que es, ni de las proporciones que adquiere en las modernas sociedades este alud llamado huelga. Me propongo delinear solamente, un cuadro al cual dará colorido y vida la acción propia de la mujer que trabaja por la mujer con el lema: “No para ella misma sino para la humanidad”.*³¹⁵

³¹³ Clorinda Matto, “La obrera y la mujer”, en *Cuatro conferencias sobre América del sur*, Imprenta Juan A. Alsina, Buenos Aires, 1909, p. 52.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 57. Las cursivas son mías.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 49. Las cursivas son mías.

“Me propongo delinear solamente un cuadro colorido...” ilustra cómo el yo del sujeto de la enunciación, al involucrarse, necesariamente debe utilizar enunciados argumentativos (que revelan sus intenciones). En general, una gran mayoría de enunciados conforman enunciados argumentativos; pero en el ensayo son más evidentes gracias a las intenciones del sujeto del pensar. La responsabilidad que Matto siente ante los demás, especialmente hacia las personas que ella considera menos privilegiadas, explica el porqué incluir a su “yo” como garantía, haciéndose responsable de sus incitaciones a trabajar por las demás mujeres en inferior situación o en educar mejor a los hijos que serán el futuro de su país.

Si bien las mujeres se ocupan de temas sociales, al igual que sus colegas hombres, desde Matto de Turner se evidencia una clara inclinación a hablar sobre el papel, y la situación, de la mujer dentro de la sociedad. Matto trataría el tema de la mujer obrera ya avanzado el siglo XIX y con base en la perspectiva conservadora cristiana; sin embargo, muchos años antes, la franco-peruana Flora Tristán³¹⁶ (1803-1844) abogó por un mejoramiento de la condición de la obrera, y de la mujer en general, en un escrito mucho más transgresor que el de su compatriota. Tristán consideraba que la mujer obrera se encontraba en peor situación que la de los obreros hombres. Debido a esto, dirige un capítulo a los obreros con el propósito de explicarles por qué las mujeres deben ser parte de su lucha y, para ello, compara la situación actual de las mujeres con la anterior situación del proletariado.

³¹⁶ Aunque Tristán tuvo una corta vida, ésta fue bastante activa; fue una luchadora incansable y escribió sobre la condición obrera y de la mujer, especialmente; sin embargo, también le llamaba la atención la crítica literaria. Sus reflexiones la conducen a valorar la literatura que le era contemporánea. En un texto que dedica a las mujeres inglesas, se detiene varias páginas a reseñar la obra de Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, ya que fue un libro con una recepción muy pobre e incluso constituía un tabú hablar de él. Tristán afirma que era difícil de conseguir y que, únicamente, pudo acceder a él, porque se lo prestó un amigo. De tal situación se puede inferir dos cosas: primero, la franco-peruana, con su mención a la *Vindicación*, busca otorgarle el lugar que merecía dentro de la tradición intelectual occidental a esta obra que ella considera *imprecedera* —dos siglos después lo sigue siendo— (En Flora Tristán, “Las mujeres inglesas”, en *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*, CLACSO, Buenos Aires, 2022, p. 639). Segundo, que las mujeres escritoras trataban de leerse entre ellas. En este caso, para alabar el intento revolucionario de Wollstonecraft o, en el de George Eliot, para criticar las creaciones de las demás. Con todo, las ensayistas tendían a la crítica literaria como el resto de sus colegas.

Antes de la Revolución Francesa, el proletario no era más que un animal de carga; pero, gracias a las constantes e ininterrumpidas luchas, en el siglo XIX logró convertirse en un sujeto comunitario con poder político. Con la estrategia de la comparación, el sujeto del pensar consigue demostrar que cualquiera puede conseguir voz socio-política mediante la lucha por sus derechos.

“Por qué menciono a las mujeres” (1844) está escrito predominantemente en tercera persona; sin embargo, sólo una vez utiliza la primera persona del plural como estrategia distributiva de su exposición (“*Hemos lanzado una ojeada rápida sobre lo que sucede actualmente en los hogares obreros; examinemos ahora lo que pasaría en esos mismos hogares si la mujer fuera igual al hombre*”);³¹⁷ y, ya que está dirigido a los obreros, en determinadas ocasiones se usa la segunda persona del plural para apelarlos; finalmente, con el propósito de afianzar sus afirmaciones y de comprometerse con éstas, el sujeto de enunciación se presenta en primera persona del singular: “*trabajo para ustedes [los obreros] por amor porque ustedes representan la parte más vivaz, más numerosa y útil de la humanidad, y porque desde ese punto de vista yo encuentro mi propia satisfacción en servir a su causa*”.³¹⁸

Si bien es un texto dirigido a la clase obrera, el sujeto del pensar no puede evitar inclinarse hacia la denuncia de la situación de las mujeres —una muestra de cómo pesan las inclinaciones afectivas al momento de la reflexión—. En el texto se critica la lógica amañada de que compone una pérdida de tiempo formar adecuadamente a las mujeres. Como seguidora de los preceptos de la Revolución de 1789, Tristán creía que todos los seres humanos eran iguales. Esto incluía también su capacidad y potencial, de ahí que creyera que

³¹⁷ Flora Tristán, “Por qué menciono a las mujeres”, *op. cit.*, p. 666. Las cursivas son mías.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 651. Las cursivas son mías.

era un retraso en el progreso de la humanidad perderse de lo que podría ofrecer el potencial de las mujeres. Con todo, luego de la digresión, “corrige” el rumbo de su disertación con el fin de captar, de nuevo, la atención de los obreros, quienes son el público objetivo de su escrito y, al mismo tiempo, demuestra las marcas del presente de su interpretación: “como *no quiero* apartarme de mi tema, aunque aquí se presta la ocasión para hablar desde un punto de vista general, *regreso a mi marco*, la clase obrera”.³¹⁹

El ensayo de Tristán es maravilloso porque, además de lograr equiparar la situación de la mujer con el anterior estado del proletariado, realiza una breve, pero concisa, revisión de la vida de las mujeres con la intención de explicar de dónde viene lo que solía señalarse como sus defectos y vicios, en un movimiento que adelanta por un siglo a la exploración más detallada que haría Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Así, entre la segunda persona del plural y la primera persona del singular, el sujeto de enunciación construye un fuerte entramado basado en suposiciones, contrastes y argumentos a fin de convencer a los obreros de la necesidad de instruir a las mujeres y luchar por la obtención de la igualdad de sus derechos, pues sin la mujer, el pilar educativo de la familia, no existiría la posibilidad de que el proletario obtuviera ningún tipo de instrucción:

Reclamo derechos para la mujer porque *estoy convencida* de que todas las desgracias del mundo provienen del olvido y desprecio en el que se han tenido hasta hoy a los derechos naturales e imprescriptibles de la mujer [...]. Todos los males de la clase obrera se resumen en estas dos palabras: miseria e ignorancia, ignorancia y miseria. Ahora bien, para salir de ese dédalo *solo veo* un medio: comenzar por instruir a las mujeres porque son las mujeres las encargadas de instruir a los niños varones y hembras.³²⁰

Si bien se trata un ensayo, está escrito en forma de arenga, ya invita a la lucha en pro de la mujer, de ahí que utilice estrategias argumentativas (incluidos, claramente, los enunciados

³¹⁹ *Ibid.*, p. 657. Las cursivas son mías.

³²⁰ *Ibid.*, p. 665. Las cursivas son mías.

argumentativos), incluso retóricas. La anterior cita es muy extensa, pero en su mayoría representa una construcción anafórica que inicia las oraciones con la palabra «reclamo» —con todo el peso subjetivo que tiene el verbo reclamar en primera persona—, así como el quiasmo que le sirve para dar énfasis a los males principales que afligen a los obreros: la ignorancia y la miseria.

A raíz del objetivo de la arenga, podría afirmarse que al final del capítulo el sujeto del pensar realiza una *peroratio*, tal cual se acostumbra en los discursos, debido a que se centra en el uso de la primera persona y la segunda persona del plural con el propósito de interpelar directamente a su audiencia: “la ley que esclaviza a la mujer y la priva de instrucción los oprime a *ustedes*, hombres proletarios”³²¹ y cierra su exposición con la clásica invitación: “¡Hijos de la revolución del 89, he aquí la obra que sus padres les han legado!”.³²²

Gracias a las obras de Matto y de Tristán, puede concluirse que las mujeres también asumían el papel de intelectuales con un compromiso social bastante arraigado, sólo que su tema central o su público objetivo solía tener como base a las mujeres mismas. Tal es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Juana de Manso. Al igual que el par de ensayistas anterior, en donde Tristán es más transgresora que Matto, Gómez resulta ser mucho más irónica y menos combativa y directa que la argentina Manso; no obstante, eso no demerita el valor de sus artículos (1860) acerca de la mujer. Si bien Gómez no era socialista cristiana, sí era muy religiosa, lo que la emparenta más con Matto de Turner. Pese a lo que pueda pensarse, Gómez utilizó su gran conocimiento religioso a favor de su defensa de las cualidades de las mujeres.

³²¹ *Ibid.*, p. 669. Las cursivas son mías.

³²² *Ibid.*, p. 672.

Lo anterior podría explicar por qué en la enunciación no se utiliza la primera persona del singular, sino únicamente la plural en primera, “se nos acusará de ligereza”,³²³ y también en segunda persona, “Leed las sagradas páginas del Evangelio”.³²⁴ La primera oración citada presenta una particularidad y es que el pronombre “nos” termina por ser el destinatario indirecto de la acción de un sujeto implícito que criticará, hipotéticamente, la exposición del sujeto de la enunciación. Así el “nosotros” no sólo es sujeto, emisor y actante, sino también puede fungir como la instancia en quien recae las acciones de otros emisores. Esta característica sintáctica permite afirmar que, de este modo, Gómez se incluye como blanco de las críticas al igual que las otras mujeres que conforman su público objetivo.

El sujeto de enunciación se acerca con esto a sus lectoras y, mediante su exposición, les demuestra las grandes virtudes y las grandes capacidades que puede ostentar cualquier mujer. Los artículos se dividen de acuerdo con el tema en el que se va a concentrar la autora: en primer lugar, al ámbito religioso; segundo, al patriotismo; tercero, al ámbito administrativo y de gobierno y, por último, a la capacidad científica y literaria. Cada apartado consta de una larga lista de mujeres que se destacaron en cada tema; sin embargo, resalta el primero, dedicado a la religión, porque, sin necesidad de apelar a la larga lista de santas y mártires religiosas que se sacrificaron por sus respectivas comunidades, se concentra en las mujeres que acompañaron la vida de Jesús. Con apenas unas mujeres contadas, con la Virgen María como protagonista, en una estrategia retórica, Gómez consigue demostrar la valía de la mujer que, al contrario de Adán, no necesitó de un hombre-Dios para redimir sus pecados: “María venció sola y —sin intervención de ningún Adán— produjo descendencia divina. La gloria de María borró y cubrió con resplandores eternos la ignominia de Eva”.³²⁵

³²³ Gertrudis Gómez, “La mujer: artículos”, en *Leyendas, novelas y artículos literarios*, Imprenta Aribau y C.^a, Madrid, 1877, p. 296.

³²⁴ *Ibid.*, p. 290.

³²⁵ *Ibid.*, p. 287.

De manera similar, como se dijo anteriormente, procede en cada apartado, puesto que lo que se propone es demostrar cómo, desde las reducidas herramientas a las cuales han tenido acceso —pues Gómez también denuncia su falta de educación— las mujeres han demostrado su valentía y sacrificio. Parece un *leitmotiv* recurrente en las autoras hispanoamericanas decimonónicas, y las de la primera mitad del siglo XX (como se verá en el capítulo 4), el hecho de asegurar que el ámbito sentimental le corresponde por entero a la mujer y que en éste es superior al hombre. Por lo tanto, la autora se pregunta, implicándose ella misma: “sí, lo confesamos: nos punza un poco el deseo de averiguar”³²⁶ si, a cambio del don sentimental, Dios otorgó a las mujeres menos capacidad intelectual.

Como debe suponerse, Gómez, en su rápida revisión histórica, ofrece ejemplos y argumentos que permiten inferir que, además de su gran corazón, la mujer ostenta gran virtud patriótica, literaria, científica, administrativa y gubernamental y, por consiguiente, intelectual. De esta suerte, con base en el cuidado, la comprensión y el apoyo las mujeres han sabido redimir a los demás y a sí mismas, o aliviar dolores impensados. Razón por la cual muchas se inmolaron en pro del bienestar de los suyos, ya fuese como guerreras de a pie o dirigentes de naciones enteras. En consecuencia, según Gómez, las mujeres ostentan igual capacidad de los hombres para proteger a los suyos, aunque varíen los métodos.

En resumen, Gertrudis Gómez utiliza la primera persona plural, en primer lugar, con la intención de incluirse a sí misma en sus afirmaciones, hecho que resulta curioso, ya que se relaciona con lo propuesto por Weinberg en cuanto que la firma del autor de carne y hueso es garantía de la responsabilidad de aquél y lo que expresa; en segundo, para comunicarle a sus receptoras que está con ellas, que comparten un sino y una lucha común: “*podemos tirar el guante al sexo fuerte, provocándole á esta decisiva prueba. Nosotras* sentamos sin vacilar,

³²⁶ *Ibid.*, p. 292.

que de cada diez reinas por derecho propio, *señalaremos* cinco, cuando menos, dignas del respeto de la posteridad; ¿se atreverá él á presentarnos, de cada cien reyes, cincuenta que merezcan igual honra?”.³²⁷ La segunda persona, similarmente, sirve para interpelar directamente a sus lectoras mujeres con el propósito de mantenerlas interesadas en la disertación: “¡pero admirad la audacia y la astucia del *sexo débil!*”.³²⁸

Los artículos de Gómez de Avellaneda ejemplifican que no siempre debe ser explícito el “yo” de forma gramatical para que el sujeto del pensar se integre en el problema que está juzgando, puesto que este “yo” deviene en “nosotras” cuando el sujeto comparte semejante situación de relegamiento que sus receptoras. Si bien las ensayistas y escritoras que se han revisado en esta investigación, en su mayoría, se encontraban en situación de privilegio, de igual modo deben insistir en su derecho a la voz pública. Y, de acuerdo con su experiencia como mujeres educadas, entienden la importancia de que sus congéneres puedan acceder a la educación y propenden por que la educación igualitaria sea un hecho.

Juana Manso (1819-1875), por esta misma línea, es conocida por su compromiso con la calidad educativa en general; pero, por supuesto, y ya que era periodista y docente, fue una aguerrida defensora de los derechos de las mujeres, en especial, aquellos que concernían a la educación. A diferencia del tono de los textos de Gómez, que van más hacia la ironía, Manso ataca directamente a los hombres, pues considera que son los únicos responsables de la situación de la mujer en el siglo XIX.

A la argentina le molestaba, principalmente, la necesidad que tenían los hombres por revelar la verdad detrás del “misterio de la mujer” según sus propios términos. Relegada o adorada como un otro extraño, la mujer no conseguía verse como un igual ante los ojos del

³²⁷ *Ibid.*, p. 301. Cursivas en el original.

³²⁸ *Ibid.*, p. 303. Cursivas en el original.

hombre. Por ello, Manso, mediante la primera y segunda persona del plural, ataca la miopía intelectual de los hombres. De este modo, se incluye como una más de las víctimas de las ideas erróneas del sexo masculino por medio del “nos”; aunque también hace uso de la segunda persona en singular para dirigirse, retóricamente, a la mujer como concepto:

¡y a fe que sería curioso el ver lo que harían los señores hombres *sin nosotras* en toda la extensión de los globos habitados! ¡Qué spleen, qué tardío arrepentimiento!... ¡Oh, mujer! ¡Qué misterio palpitante, de desgracia o de ventura, de virtud o de crimen encierras tú! ¡El hombre te maldice o te adora, te insulta o te ensalza, y gira siempre en derredor de ti como la mariposa en torno a la llama!...³²⁹

Claramente, el sarcasmo no es raro en el breve texto titulado “Educación de la mujer”, incluido en la publicación periódica para mujeres que la intelectual argentina dirigía: *Álbum de Señoritas*. Entonces, al igual que Gómez, el público objetivo son las mujeres; no obstante, como ya se ha mencionado, el texto va dirigido a los hombres que privan a las mujeres de una correcta educación, de ahí que los interpele directamente con la segunda persona del plural en la forma de “vosotros”: “¡Así lo habéis querido! ¡Así lo queréis! Ciegos a la luz de la verdad, sordos a la voz de la razón, el ángel lo habéis convertido en demonio”.³³⁰

En esta última cita, el “vosotros” se encuentra implícito en los verbos “habéis” y “queréis”. En otras palabras, no siempre las personas gramaticales remitirán a los sujetos de las oraciones y esto no reduce en nada la eficacia expresiva que logran con éstas. Es más, muestran la riqueza que permite el lenguaje mismo al momento de discurrir sobre un tema con el cual se pretende convencer a un público objetivo de algo, en este ejemplo: del problema social que significa la falta de acceso educativo en las mujeres.

De tal manera, el sujeto de la enunciación se presenta en varias formas gramaticales, y juega con los complementos directos, ya que hay dos destinatarios: las mujeres que

³²⁹ Juana Manso, “Educación de la mujer”, *Álbum de Señoritas*, núm. 8, 1854, p. 58.

³³⁰ *Ibid.*, p. 59.

compran la publicación y los hombres a los que va dirigida la denuncia. La inclinación afectiva del sujeto del pensar demarca esta variación entre pronombres, pues Manso participó activamente en la educación pública argentina y fue una voz muy escuchada en este respecto en su país (sin dejar de lado que escribió decenas de textos dedicados al tema). Por lo tanto, no resulta sorprendente que alguien con esa inclinación vital demostrara tanto ahínco, en su exposición, a favor del acceso a la educación de las mujeres.

Claramente, las y los intelectuales decimonónicos se concentraron en asuntos sociales; sin embargo, para finalizar esta sección me gustaría traer a cuento dos textos que responden más a un ánimo irónico y jocoso, pero que también presentan la variedad en las personas gramaticales del sujeto de enunciación: “El corsé”, de Clorinda Matto, y “Los transeúntes”, de Francisco Zarco. En las obras citadas con anterioridad se muestra claramente cómo la experiencia de vida de los sujetos del pensar sirve como base (lo cual haría muy feliz a José Luis Martínez) en sus denuncias o en sus defensas y, al igual, sirve para propósitos menos “útiles” y no por ello menos gratificantes de reflexionar y de leer.

Matto, verbigracia, ataca la forma de la prenda, que le era contemporánea, llamada corsé; no obstante, aclara que no está en contra de los modelos anteriores de este tipo de corpiño que ha protegido por siglos el torso femenino, pues dentro de su exposición se permite imaginar la historia de la invención del corsé: “un sabio alemán supone, y si no es él *lo supongo yo* que existió en los tiempos prehistóricos y antediluvianos”.³³¹ Con todo, por medio de una anécdota que ella presencié explica por qué no debería usarse el tipo de corsé apretado que estaba tan de moda en las damas de alta sociedad de la segunda mitad del siglo XIX.

³³¹ C. Matto, *Leyendas y recortes*, p. 147. Las cursivas son mías.

Por ende, el escrito se encuentra predominantemente en tercera persona, pero con los constantes apuntes del sujeto del pensar representado gramaticalmente en la primera persona del singular. Así, gracias a una historia exitosa de amor, el sujeto de enunciación expone el perjuicio de utilizar corsé, ya que causa daño al hígado, debido a la constante presión que se le ejerce y, por consiguiente, provoca excesivo mal aliento a las señoritas que lo portan. Si bien todo el texto se encuentra en tono humorístico, el final adquiere más complicidad al implicarse directamente el sujeto del pensar: “desde que leí esto, cuando veo una muchacha bien empaquetada en el teatro, en el paseo o en el baile, pienso seriamente sobre si embalsama ó no embalsama la atmósfera”.³³²

“El corsé” compone el único caso de los textos citados que apela una sola vez al nosotros, sin ningún ánimo de ser una estrategia distributiva, excitar la atención del lector o de integrarse en el mismo grado que sus receptores. Aquí completa la descripción de la historia de amor a la que Matto y sus conocidos asistieron como testigos directos: “todos respetamos el dolor de ellos, sin atrevernos a pedir razones donde no brotaban confidencias”.³³³ En consecuencia, este breve texto constituye una excelente alternativa de cómo expresar una denuncia contra los daños a la salud, que causa el corsé, al tener como ejemplo una historia de amor, que casi se ve truncada por culpa del mal aliento de la pretendida, estrategia retórica que, seguramente, resultó mucho más productiva en cuanto el impacto que tendría en las señoritas. Una muestra muy peculiar de cómo mediante el humor, y el chisme romántico, se puede incentivar el cuidado de la salud.

Francisco Zarco, al igual que Matto, demostrará que el nosotros, en el ensayo, no siempre será utilizado en un contexto de lucha o interés social común. El nosotros opera de

³³² *Ibid.*, p. 154.

³³³ *Ibid.*, p. 150.

estrategia al reflexionar en torno a asuntos cotidianos. En el texto “Los transeúntes”, Zarco reflexiona sobre todo lo que se observa de la gente con mirarla caminar. El ensayo es digresivo y, a partir de detonantes como la ropa o el gesto del caminante, se desencadenan cortas disertaciones acerca de la desigualdad económica, la desigualdad entre géneros, la soledad, la individualización o la necesidad de construir comunidad. Todo ello con un marcado dejo de humor afincado en el recurso irónico: “esto puede dar motivo a reflexiones más o menos tristes sobre la desigual distribución de la propiedad, la ley agraria, las tierras de comunidad, y otras cosas, que según dicen, huelen a socialismo y comunismo”.³³⁴

Al criticar sutilmente la tendencia al individualismo, el incluir a su lector en la reflexión, por medio del nosotros, le sirve en dos sentidos: el primero y obvio, para captar su atención y, el segundo, para subvertir la tendencia individualista al invitar al otro a observar en conjunto: “limitémonos, pues, a ver a los transeúntes por las calles de la ciudad; adivinemos o supongamos mil existencias diversas, mil aspiraciones distintas, y distraigámonos con esa variedades de la humanidad”.³³⁵ La voluntad apelativa de la enunciación de Zarco se constata al considerar que el ensayo comienza con el uso de la segunda persona singular, “tú”, agrega el vocativo lector, y concluye con la segunda persona plural, “vosotros”.

En “Los transeúntes” los pronombres gramaticales no son simples herramientas lingüísticas, sino piezas claves que orquestan una profunda reflexión en torno a la fugacidad de la vida. Gracias a la diversidad de pronombres, el sujeto del pensar, además de invitar al lector a reflexionar sobre su propia existencia, se involucra en la experiencia y establece una conexión íntima entre su receptor y él. Este juego con los pronombres gramaticales amplía

³³⁴ Francisco Zarco, “El hombre-eco”, “Los transeúntes”, en José Woldenberg (sel.), *Francisco Zarco*, Cal y Arena, México, 2004, p. 241.

³³⁵ *Ibid.*, p. 251.

los alcances y la flexibilidad del ensayo, pues le permite al sujeto de enunciación moverse hábilmente entre ellos sin que se pierda la fuerte impronta autoral, a la vez que expone el desarrollo performativo en cuanto que el texto salta de un tema a otro sin perder el juicio conductor: la crítica al auge del individualismo, que demanda directamente al lector desde el aspecto léxico.

3. 4. CONCLUSIONES PARCIALES

Gracias al recorrido por los escritos de intelectuales, hombres y mujeres, del siglo XIX hispanoamericano, puede notarse, a primera vista, que la mayoría de ellos no fueron creados con la intención de ser ensayos literarios; sin embargo, como se ha expresado a lo largo de estas páginas, no es la forma de presentación lo que hace que un texto sea un ensayo, sino el hecho de que existan determinadas características que facultan clasificarlo como tal, verbigracia: el llamado “desarrollo performativo”, la constante interpretación que realiza el ensayista y que, al mismo tiempo, reinterpreta el lector. Este “ejercicio del juicio” que, incluso, ya había notado Marie de Gournay muchos siglos antes de la propuesta de Lukács. Asimismo, desde la lectura de Pozuelo Yvancos o Charles Taylor, basados ambos en el estilo ensayístico de Montaigne, un texto se puede definir como ensayo mientras se configure a partir de las capacidades de ese yo que parte de sujeto del pensar y se convierte en sujeto ensayístico, mediado por la enunciación, cuando interpreta.

No hay que dejar de lado que la mayoría de escritos obedecen a la estructura de conferencias, discursos o cartas, estructuras fundamentalmente apelativas —al igual que el ámbito ensayístico— que, además, ostentan una fuerte base retórica muchas veces opacada, deliberadamente, por la “modestia irónica” de los autores representada en una constante *captatio benevolentiae*. Modestia que se vuelve imprescindible al momento de identificar si

un texto se basa en las solas facultades del sujeto que lo escribe. Por esta misma línea, la variedad de estructuras recuerda que es el ejercicio del juicio, que yo reformulo en desarrollo performativo, lo que definiría a un texto como ensayo, pues su forma es la de no tener forma: lo importante radica en el acto de interpretar.

También puede concluirse que, pese a la supremacía del yo que interpreta, éste puede exhibirse diversamente en el “desarrollo performativo” inscrito en el sujeto de enunciación mediante el uso de las tres personas gramaticales y no la primera en singular en exclusiva. En Hispanoamérica, el sujeto gramatical se despliega a la pluralidad, a causa de las intenciones del sujeto del pensar que impulsan al sujeto de enunciación a devenir en grupo. Lo anterior a raíz de que los autores poseen evidentes inclinaciones afectivas, especialmente de índole identitaria, que los conminan a fundirse con su público objetivo, puesto que en muchas ocasiones son afectados por los mismos problemas que denuncian o pretenden solucionar desde su consciente sitio de privilegio.

Asimismo, aparte de la subjetividad lingüística en la que se fundamenta toda forma expresiva, y la ensayística basada en la intimidad y en la experiencia de vida del sujeto del pensar, en los textos vemos cómo se exhibe la “sujetividad”, la capacidad de ser un sujeto que experimenta el mundo con base en sus propios valores y términos; sin embargo, de acuerdo con Weinberg, se puede afirmar que esta sujetividad se expone en la actividad social, es decir, un ensayista se encuentra influido por un contexto socio-histórico determinado: forma parte de una comunidad, de un país. Así habla “en cuanto humano, en cuanto mexicano, en cuanto miembro de una generación, en cuanto partidario de una causa, etc.”³³⁶ La sujetividad, vista desde Weinberg, resulta operativa en este análisis, ya que contribuye a

³³⁶ L. Weinberg, *Umbrales del ensayo*, p. 39.

la explicación histórica del movimiento del sujeto de enunciación entre el yo y el nosotros, al ser el ensayista un sujeto que asume un compromiso social.

Por esta misma línea, resulta necesario enfatizar en el hecho de que las marcas gramaticales de la presencia del sujeto de enunciación no sólo permiten ilustrar esta continua tensión que ocurre en el ensayo entre el afuera y el adentro, sino también, y como se ha repetido a lo largo del capítulo actual, sirven de estrategia para mantener la atención del lector y lograr persuadirlo sobre un tema en específico. Es decir, que estos juegos gramaticales que realizan los autores revisten estrategias argumentativas en sí mismas, que trabajan en conjunto, con el fin último de atraer al lector al interpellarlo, al invitarlo o al incluirlo en sus aseveraciones.

Se concluye, al igual, que hay evidentes diferencias en las inclinaciones afectivas que llevan a privilegiar ciertos temas sobre otros. Si bien las mujeres se preocupan por la situación política de sus países y por la educación que se brinda en ellos, conceden especial atención a la situación de sus congéneres en el ámbito social y privado. Debido a que observan mejoras en la situación de los hombres, incluso en la de los proletarios, exigen lo semejante para las mujeres, aquéllos seres dotados de una superior inteligencia emocional que, sin embargo, son tan capaces como los hombres de escribir, pensar, preocuparse, proteger y defender a los suyos.

Aquí vale la pena realizar una salvedad: si bien varias autoras mencionadas fueron reconocidas en su tiempo, no fue a causa de sus ensayos. En este sentido, el canon ensayístico, como se ha repetido, ha pertenecido a los hombres; mientras que las mujeres eran reconocidas por sus novelas, por sus obras de ficción (especialmente Clorinda Matto y Gertrudis Gómez). Con base en esto, infiero dos cosas: la primera, que, muy seguramente, las autoras escribieron sobre más temas aparte de la condición femenina, pero no se han rescatado sus textos (o son

de difícil acceso) en comparación con aquellos que se ocupan del problema de la mujer. Segundo, que esta predilección por los ensayos escritos por hombres puede hallar explicación en la idea generalizada de que el ensayo es un género predominantemente racional y, a raíz de los estereotipos de la época, a las mujeres les correspondía el ámbito emocional, considerado tradicionalmente como algo opuesto a la razón e inútil al progreso.

Con todo, las mujeres supieron subvertir el estereotipo y se apropiaron de él como una característica valiosa y necesaria para la sociedad en general. Las páginas de la actual investigación facultan a aseverar que, aparte del componente racional, el ensayo ostenta una fuerte carga de afectividad. Si la razón concibió un tema, y motivó el inicio de una interpretación, las inclinaciones afectivas la conducen, cambian el rumbo y establecen el tono de la obra. Por esta razón, los recursos retóricos bullen en los ensayos y el desarrollo performativo muta hacia temas que no había presupuestado el sujeto del pensar e, incluso, contradicen su idea inicial. Sin dejar de lado que la afectividad se convierte en una estrategia fundamental a la hora de acercarse al lector.

Finalmente, al tener de base la definición del yo como sujeto que surge de su pensar enunciado y que, gracias a él, puede narrarse y con ello construir su historia (memoria) y comprenderse a sí mismo, el yo ensayístico surge como resultado de la interpretación que realiza el sujeto del pensar, mediada lingüísticamente por el sujeto de enunciación. Entonces, aunque el yo ensayístico surja en la interpretación e incluso sea la finalidad de la reflexión, según la lectura de Taylor sobre Montaigne, el sujeto del pensar se involucra en la interpretación desde un movimiento anterior a ésta: la intención de conocerse a sí mismo (Montaigne) o la urgencia de encontrar una identidad compartida o de denunciar un hecho específico (los ensayistas hispanoamericanos). Por lo tanto, al sujeto del pensar le

corresponde el punto de vista, la textualización y las decisiones retóricas, por más que estos aspectos muten en el desarrollo performativo mediado por el sujeto de la enunciación.

En síntesis, la figura del autor en el ensayo se vuelve aún más compleja, puesto que compone la tensión entre sujeto del pensar (quien interpreta) y el yo de la enunciación (el yo que expresa), en donde surge el yo ensayístico, teniendo como medida las facultades y los límites de su propio yo. Con todo, su omnipresencia se ve interpelada por el lector, quien puede aceptar o no su punto de vista y clasificar un texto según su propia interpretación. Así, en la tradición académica, la mayoría de las conferencias y discursos realizados por autores hispanoamericanos son leídos como ensayos gracias a su argumentación fluida, a los componentes retóricos y a su estrecha relación con lo cotidiano.

En consecuencia, pese a que el punto de vista le pertenece al sujeto del pensar y con él regirá su desarrollo performativo, a la vez que se encuentra influido por sus inclinaciones afectivas, es el lector quien decidirá cómo catalogar el texto al que se enfrenta con base en los elementos anteriormente mencionados, su experiencia, su práctica lectora y su horizonte de expectativas. De esto se colige que el paratexto genérico que se le otorgue a un texto puede determinar en gran manera la lectura; pero, también, puede ser obviado o reformado según el arbitrio del lector. En otras palabras, en el caso de que un ensayo no venga etiquetado como tal, la carta de Bolívar o las conferencias y discursos de los intelectuales decimonónicos constituyen ejemplos perfectos de ello, el lector gracias a su conocimiento, y a los rasgos ensayísticos que le brindan los propios escritos, definirá si un texto es un ensayo.

Esto supone una mayor implicación: lector de ensayos puede ser cualquiera que quiera acercarse a ellos, sobre todo, porque en éstos encontrará un despliegue de reflexión afectivo que sería un desperdicio no experimentar; no obstante, sólo aquellos ilustrados en el

tema podrán determinar que están leyendo un ensayo en forma de carta, de diálogo, de conferencia, artículo, discurso, reseña ficticia o cuento, entre otras estructuras.

4. LA ARGUMENTACIÓN EN EL ENSAYO O DE LA EFICACIA DEL COMPONENTE AFECTIVO

4. 1. ARGUMENTO Y ARGUMENTACIÓN

El ensayo literario es, usualmente, confundido con el llamado ensayo académico. En este último, en general, un estudiante debe defender (argumentar a favor) una hipótesis. En este marco, existen diversos manuales que pretenden enseñar a argumentar adecuadamente o a valorar la argumentación ajena. Con todo, la argumentación no sólo está presente en el ámbito académico, sino que permea la mayor parte de la vida social humana (la política, las valoraciones críticas sobre arte, la opinión pública, las relaciones interpersonales, etc.).

Debido a lo anterior, los términos “argumento” y “argumentación” parecen darse por sentado la mayoría de las ocasiones —costumbre de la que hago uso en los capítulos previos de esta tesis—. Por ende, antes de enfocarme en la argumentación en relación con el ensayo, me parece pertinente consignar unas pocas definiciones de esta actividad que ha sido la insignia de la intelectualidad desde los siglos clásicos de occidente. Christian Plantin (1947), un académico francés, ofrece varias definiciones de argumentación. La primera, bastante escueta: “La argumentación es una operación que se apoya sobre un enunciado asegurado (aceptado) —el argumento— para llegar a un enunciado menos asegurado (menos aceptable) —la conclusión”.³³⁷ Y otra, más amplia, y que se puede ligar directamente a la planteada por los lingüistas franceses Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombre, que citaré más adelante: “el conjunto de técnicas (conscientes o inconscientes) de legitimación de las creencias y de los comportamientos. La argumentación intenta influir, transformar o reforzar las creencias o los comportamientos (conscientes o inconscientes) de la persona o personas que

³³⁷ Christian Plantin, *La argumentación*, trad. Amparo Tusón, Ariel, Barcelona, 1998, p. 39.

constituyen su objetivo”.³³⁸ Además de “enunciado asegurado”, Plantin define al argumento como una “buena razón para hacerle admitir una conclusión e incitarlo a adoptar los comportamientos adecuados”.³³⁹ Definición que se emparenta con la dada por Anthony Weston en la que un argumento significa ofrecer una razón o prueba en apoyo de una conclusión.³⁴⁰

En resumidas cuentas: la argumentación busca que se acepte su conclusión. Lo que explica la necesidad de apelar a las personas. Y, como todo, la argumentación es una operación lingüística —al igual que la mayoría de nuestras acciones, especialmente las de índole comunicativa— y, por lo tanto, dirían ambos lingüistas, la argumentación conforma: “un rasgo constitutivo de numerosos enunciados”, pues no se los puede emplear “sin pretender orientar al interlocutor hacia un tipo de conclusión (por el hecho de que se excluye otro tipo de conclusión)”.³⁴¹

Para Anscombe y Ducrot, pretender orientar la secuencia de un diálogo es parte fundamental del sentido de un enunciado. Por ejemplo, cuando alguien hace una pregunta, su interlocutor debe concluir que necesita una respuesta, así no la otorgue, pero la conclusión debe resultar evidente. Entonces, la argumentación comporta un aspecto direccional, pues siempre tiene un objetivo por cumplir. A esto, le llama Plantin “el sentido como dirección”, ya que “el sentido de una palabra no se busca en una correspondencia con una realidad, física o mental, sino que debe verse como una dirección: eso que yo quiero decir es eso hacia donde

³³⁸ *Ibid.* pp. 39-40.

³³⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁰ Cf., Anthony Weston, *Las claves de la argumentación*, trad. Jorge Malem, Ariel, Barcelona, 2006, p. 11.

³⁴¹ Jean-Claude Anscombe y Oswald Ducrot, *La argumentación en la lengua*, trad. Julia Sevilla y Marta Tordesillas, Gredos, Madrid, 1994, p. 48. En otra obra, Ducrot propone la existencia de una clase de enunciados que denomina “argumentativos” —y que se citaron en el capítulo previo—, puesto que hablan de su propia enunciación al expresar cuál es el efecto que intentan provocar (Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, *op. cit.*, p. 143).

oriento (la conclusión hacia la que oriento)”.³⁴² De ahí que “la causa final de todo enunciado” sea la intención.³⁴³

En consecuencia, la argumentación no sólo hace parte de la vida diaria de las personas, sino que es parte fundamental de su expresión lingüística: quien expresa, *intenta* algo. Surge, ahora, la necesidad de diferenciar la argumentación escrita de la inherente del habla, debido a que a pesar de compartir propósito, orientar hacia una conclusión, en la argumentación escrita se utilizan diversas estrategias con el fin de convencer al receptor sobre algo. Objetivo que se emparenta con lo propuesto por José Luis Martínez al hablar del ensayo, en donde el fin último es el lector, más específicamente, lograr la adhesión de éste.

En este punto, se hace necesario aclarar que, en el presente capítulo, que se fundamenta en la noción lingüística y teórica de la argumentación, no se concibe a tal acción desde su aspecto lógico, porque muchos enunciados consiguen su objetivo sin ser necesariamente verídicos, sino más bien dependientes del contexto de la comunicación o de la abstracción, según sea el caso. Por consiguiente, el valor de verdad no será un elemento a tomar en cuenta en las siguientes líneas, pues la argumentación discursiva: pretende la adhesión a un punto de vista que se somete a la consideración de un auditorio, “no demostrar la veracidad de una conclusión; eso le pertenece al terreno de la demostración científica”.³⁴⁴

Pese a esta visión no logicista de la argumentación, ciertos expertos en argumentación siguen oponiendo lo racional a lo sentimental y, por ello, diferencian a la argumentación (que consigue su objetivo por medios racionales), de la persuasión (que lo hace por medio de la incitación de las pasiones y los sentimientos y, por ende, busca manipular);³⁴⁵ sin embargo, otros teóricos son de la opinión de que lo emocional puede constituir argumentos consistentes

³⁴² C. Plantin, *op. cit.*, p. 111.

³⁴³ *Cf. Ibid.* p. 118.

³⁴⁴ Álvaro Díaz, *La argumentación escrita*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2002, p. 6.

³⁴⁵ *Cf. Ibid.*, pp. 2-5.

y que, incluso, sin las emociones sería imposible la comunicación y, en consecuencia, la argumentación.

Tal es el caso de Michael Gilbert (1945), quien propone cuatro tipos de argumentación, en donde la emocional constituye el tercer tipo. El canadiense sostiene que hay cuatro formas de argumentar: el modo lógico, el emocional, el visceral y el kisceral (derivado del término japonés *ki*, que significa energía).³⁴⁶ Aunque los dos últimos modos resultan interesantes, y de cierta forma se relacionan a lo emocional al involucrar al cuerpo humano como tal, sólo quiero centrarme en el modo emocional que es lo que más se relaciona, según el desarrollo de esta investigación, con el ensayo, pues la mayoría de los escritos aquí revisados exhiben un componente emocional. Con todo, y como lo afirma el mismo Gilbert, en la práctica casi ningún argumento obedece a un único modo de argumentación, ya que usualmente se suelen unir varios, especialmente los dos primeros.

Para Gilbert, las argumentaciones emocionales: “se basan con mayor o menor fuerza en el uso y expresión de las emociones”.³⁴⁷ Y deja claro su importancia al mencionar que este tipo de argumentos nos permiten conocer aspectos de las personas que los argumentos lógicos no comunican. “Se incluyen aquí elementos tales como grado de compromiso, profundidad y amplitud de sentimientos, sinceridad y fuerza de resistencia [...] La emoción nos dice a menudo lo que la gente cree, y lo que es más significativo: que hay algo más detrás de las palabras pronunciadas”.³⁴⁸

Gilbert ofrece el ejemplo de un candidato que aspira a ser elegido democráticamente, porque no convencería a nadie de que es idóneo para el puesto, aunque comunique lógicamente y sus argumentos sean válidos en este sentido, al utilizar un lenguaje plano y sin

³⁴⁶ Michael Gilbert, “Argumentación multimodal”, en Fernando Leal, Carlos González y Víctor Favila (Eds.), *Introducción a la argumentación*, trad. Fernando Leal, Editorial Universitaria, Guadalajara, 2010, p. 78.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

³⁴⁸ *Ídem.*

emoción. Lo emocional está presente incluso desde la elección de las palabras que configuran el argumento, de acuerdo con lo que plantea Pedro Reygadas (1958).³⁴⁹ De tal forma, el candidato que no incluye a la emoción, no se muestra interesado en el cargo a los ojos del público y no conseguirá su voto. De ahí que lo emocional sea tan relevante al momento de que un escritor busque la adhesión de su lector. Así se explica, en su mayoría, el constante uso de figuras retóricas al argumentar, en especial la metáfora y la analogía, pues su construcción permite acercarse más al receptor, y no solo desde lo afectivo, sino desde lo que comunica en sí mismo, ya que también llegan a ser didácticas: ejemplifican más eficazmente conceptos o construcciones más complejas. Como bien lo afirma Reygadas, la retórica, desde Aristóteles, tenía como objetivo apelar, aún más, despertar las emociones del público, apelar al *pathos*. “La emoción emerge por medio de la activación de un esquema cognoscitivo; envuelve una lógica personal humana”.³⁵⁰ Por lo que no resulta sorprendente que la retórica siga vigente después de muchos siglos de historia y que continúe brindando herramientas que construyen, apoyan o difunden el conocimiento humano.

En consecuencia, de acuerdo con Reygadas, lo emocional atraviesa de principio a fin el proceso argumentativo, pues va desde la selección del tema, de los argumentos y su contenido, pasa por el uso de herramientas retóricas hasta la evaluación de cómo se reciben los argumentos y la definición de si existen simpatías o diferencias.³⁵¹ Si bien lo último no pueden notarlo los ensayistas, el lector dará su acuse de recibido; no obstante, la emoción estuvo presente al tener la disposición de ensayar acerca de un tema específico y a la hora de elegir el desarrollo de su exposición, como se ha visto en los ensayos revisados en los anteriores capítulos y en los ejemplos que se expondrán aquí más adelante.

³⁴⁹ Pedro Reygadas, *Argumentación y discurso*, El colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2009, p. 219.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 217.

³⁵¹ *Ídem*.

Debido a que argumentar implica *intentar* algo, usualmente convencer sobre algo, involucra no sólo la parte racional de la mente humana, sino el lado emocional, ya que, sin éste, no podría lograr la disuasión que tiene por objetivo. Por ello, no resulta sorprendente que el ensayo se haya relacionado estrechamente con la argumentación o que se haya establecido como un tipo dentro de ésta: el ensayo argumentativo; no obstante, parece ser que, además de ejercer el juicio en el desarrollo performativo, tiene un objetivo: reflexionar sobre un tema que, posteriormente, en los términos de esta tesis, interpretará el lector. Si el lector es el objetivo final de todo escrito y, en este caso, constituye el segundo paso del desarrollo performativo, la pregunta que guiará el actual capítulo será: ¿la argumentación conforma una característica imprescindible del ensayo?

Con el fin de contestarla, exploraré si, efectivamente, constituye un elemento indispensable en los ensayos literarios o si su presencia es opcional. Además, intentaré determinar cuánto contribuye a la especificidad del género ensayístico. Para ello, y como he hecho a lo largo de la presente tesis, citaré brevemente a algunos teóricos del ensayo sobre el tema y, posteriormente, analizaré las manifestaciones de la argumentación, o la ausencia de éstas, en ciertos ensayos hispanoamericanos del siglo XX.

En este contexto, cabe señalar que existe poca teoría acerca de la argumentación en el ensayo. Con todo, la española María Elena Arenas Cruz (1967), en su obra *Hacia una teoría general del ensayo* (1997), sitúa este recurso como la base fundamental de su propuesta. Clasifica el ensayo dentro del género argumentativo, al considerar que su objetivo es persuadir al receptor, en sintonía con las ideas de José Luis Martínez (y de Ducrot, Anscombe, Plantin y Díaz en lo argumentativo en general). Así, desde su perspectiva, la

argumentación debe estar presente para convencer al lector;³⁵² sin embargo, la argumentación ensayística, de acuerdo con la española, es connaturalmente retórica. Y esto no sólo gracias al objetivo inherente de la disciplina retórica, también a la libertad afectiva que reside en ella.³⁵³

En otras palabras, en el ensayo puede argumentarse con pruebas rigurosamente racionales, con pruebas empíricas; pero, al igual, permite argumentar desde lo emotivo, ya que el propósito del ensayo es convencer, persuadir. Tal hecho lo separaría de los tratados y otros textos argumentativos, pues el componente afectivo resulta fundamental a la hora de ensayar. Libertad que no está permitida en contextos o disciplinas con pretensiones más académicas o científicas. Entonces —y de mano con su definición desde la lingüística—, la argumentación ensayística no ofrece pruebas demostrativas ni empíricas, ofrece pruebas retórico-argumentativas. Es decir: “aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados”.³⁵⁴

En razón de las anteriores revisiones, en los capítulos precedentes, se ha demostrado la indiscutible presencia de la retórica y del componente afectivo en los ensayos; sin embargo, Arenas restringe su propuesta al ver siempre a la argumentación como una superestructura retórica que sigue los pasos establecidos por dicha disciplina tradicional. De este modo, constriñe su estudio de los ensayos ejemplo al exordio, la *narratio*, la *argumentatio* y a la *peroratio* o, como ella prefiere llamarle, epílogo. De acuerdo con la española, la mayoría de ensayos ostenten la *narratio*, la *argumentatio* y el epílogo; no obstante, este último obedece a un tipo de conclusión subjetiva y *sugerente*, más que a una objetiva.³⁵⁵ Lo anterior

³⁵² Cf. María Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo*, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, p. 293.

³⁵³ Cf. *Ibid.*, p. 148.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵⁵ Cf. *Ibid.* 297.

demuestra, una vez más, que la intención del sujeto del pensar ejerce una gran influencia en el desarrollo de los ensayos, lo que incluye el componente argumentativo, al igual que la presencia ineludible del lector en todo el proceso del ensayar.

Resulta evidente que no todos los ensayos siguen las etapas retóricas, y mucho menos de forma lineal. Por esta razón, Liliana Weinberg, a diferencia de Arenas, sostiene que el ensayo trasciende la retórica tradicional sin desligarse completamente de ella, ya que estas etapas pueden manifestarse en desorden o no estar presentes en su totalidad.³⁵⁶ José Luis Martínez, por su parte, creía en el carácter argumentativo del ensayo, sin asimilarlo en la retórica; aunque, eso sí, coincide con Arenas en cuanto a la finalidad. Por consiguiente, el ensayista, en contraposición al investigador, no demuestra ni pretende objetividad: interpreta desde una proyección subjetiva. “Por ello el tratado únicamente enseña, mientras que el ensayo primordialmente sugiere”.³⁵⁷

El español Pedro Aullón de Haro (1954), postula que el ensayo no es fundamentalmente argumentativo. Si bien se le puede vincular a la argumentación, el ensayo no se restringe a las elaboraciones lógicas de la *argumentatio* retórica, al sistema del silogismo ni a los métodos demostrativos, porque el ensayo “es sustancialmente un discurso imperfectivo, del *tiempo presente*, y por eso es relacionable con el discurso descriptivo”.³⁵⁸

En síntesis, no existe teoría suficiente que, por ella misma, fundamente el carácter infaltable de la argumentación dentro del ensayo; sin embargo, eso no significa que esté de acuerdo con Aullón de Haro al momento de caracterizar al ensayo como “descriptivo”, por más que se encuentre, muchas veces, en tiempo presente como lo postulo en función del desarrollo performativo. El ensayo es más que descripción y argumentación, pues se trata de

³⁵⁶ Cf. L. Weinberg, *Umbrals del ensayo*, p. 52.

³⁵⁷ J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁸ Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, Verbum, Madrid, 1992, p. 128. Las cursivas son mías.

un ejercicio constante de interpretación (con lo cual están de acuerdo Weinberg, Martínez y hasta la propia Arenas),³⁵⁹ que aúna estos dos ámbitos en pro de la ejecución del juicio. A continuación, exploraré cómo, de manera explícita o implícita, los ensayistas hispanoamericanos del siglo de las grandes guerras emplean, o prescinden de, elementos argumentativos en sus textos.

4. 2. JUEGO Y AFECTIVIDAD: ENSAYISTAS HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX

La escritora franco-venezolana Teresa de la Parra (1889-1936) fue invitada a dictar una serie de conferencias en Colombia, centradas en tres ejes fundamentales: su persona, su vocación como escritora y su obra. Como es de esperarse, dichas conferencias fueron previamente escritas, sin dejar de lado las consideraciones que la exposición oral requiere. Esto ha permitido que, con el paso de las décadas, las conferencias perduren y puedan interpretarse, desde la perspectiva actual, como ensayos, debido a elementos que enfatizaré más adelante.

De la Parra inicia su intervención con la serie de reflexiones y cuestionamientos que experimentó ante la petición de un grupo de intelectuales colombianos. Así, inicia su exposición con una *captatio benevolentiae* al afirmar que ha tenido buen recibimiento por parte del público, ya que no la conocen presencialmente, hecho que podría cambiar al escucharla y verla en directo.³⁶⁰ Con todo, este “miedo simulado” se opaca en el momento en que la autora despacha, con la misma falsa modestia, los tres temas para exponer el objeto que ella misma eligió, una “ojeada histórica” que estructuró en tres conferencias, cada una

³⁵⁹ Al hablar sobre la verosimilitud de la argumentación ensayística, Arenas expresa: “los elementos semánticos que integran la estructura del conjunto referencial del texto ensayístico proceden de las *interpretaciones* que el autor hace de la realidad, por tanto, no son ni absolutamente reales, ni totalmente imaginarios” (M. Arenas Cruz, *op. cit.*, p. 174. Cursivas en el original).

³⁶⁰ Teresa de la Parra, “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”, en *Obra escogida*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 16.

dedicada a un periodo histórico americano, las cuales tituló: “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”.

Como mencioné en el capítulo anterior, la inclusión de ensayistas mujeres en el *corpus* responde a la necesidad de enriquecer la revisión de los ensayos hispanoamericanos, un contexto donde tradicionalmente han predominado las voces masculinas. Esto se debe, en gran medida, a la percepción extendida en la región de que el ensayo es un vehículo para complejos razonamientos (idea que, como señalaría Claudio Maíz, sugiere que en Hispanoamérica la filosofía parece haberse desarrollado principalmente por medio del ensayo filosófico), así como algunos creen que la argumentación debe ser estrictamente racional y no sentimental. La consideración errónea de que las habilidades intelectuales eran exclusivas de los hombres, relegó a las mujeres al ámbito de lo sentimental. Una idea que, como se ha mostrado en esta misma tesis, muchas autoras defendieron como verdad y motivo de orgullo para ellas; no obstante, Teresa de la Parra aprovecha esta dicotomía en su favor, con el propósito de cuestionar y dismantelar los enfoques tradicionales de la Historia.

Frente al “banquete de hombres solos”, metáfora con la cual alude a la disciplina histórica desarrollada hasta su época, Teresa de la Parra antepone su experiencia de vida, sus recuerdos familiares, la tradición oral recibida de diversas fuentes y las lecturas de cronistas, historiadores y escritores —hombres, por supuesto—, que enfatizaron lo nimio y lo cotidiano como objetos de valor. Esto último, debido a que lo sentimental ha sido (y es) menospreciado como fuente legítima de conocimiento.

De este modo, no sólo se rescata una voz femenina olvidada en el canon ensayístico hispanoamericano hasta hace pocos años, sino que se introduce una perspectiva que argumenta desde lo emocional. Aunque algunos autores, como Madame de Staël o, incluso, hombres como Lafragua, reconocían el poder afectivo de la literatura como medio de

comunidad o como un impulsor de la moral humana, Teresa de la Parra emplea precisamente las herramientas literarias para interpelar a la Historia. Décadas después, el historiador Hayden White (1928-2018) teorizaría en esta línea, al señalar que todo intento histórico incorpora elementos de ficción y que son los “dispositivos literarios” (como él llama a los recursos estilísticos y retóricos propios de la literatura) los que permiten que lo historiado permanezca en la memoria de los lectores.³⁶¹

Así que de la Parra condensa una de las ideas más polémicas de la historiografía del siglo XX en tres conferencias que buscan resaltar la labor abnegada de las mujeres en la formación del “alma americana”. La palabra “alma” funciona metafóricamente, ya que se le atribuye a una entidad abstracta, “América”, una característica propia de los seres humanos, según distintas creencias. Al utilizar el concepto “alma” se evoca lo íntimo y lo esencial. La construcción “alma americana” se dota de un fuerte sentido que engloba las tradiciones, los usos y costumbres, y las creencias de un grupo de personas. Así, se anticipa con el título que en el núcleo emocional y vital de un ser, en su intimidad más profunda, las mujeres tuvieron una fuerte influencia.

De ahí que de la Parra realice un tipo de genealogía sentimental de las mujeres del Nuevo Mundo que, no obstante, tiene por origen a Isabel La Católica. Este gesto no resulta gratuito, ya que la venezolana era una fiel defensora de cualidades como la mesura, la templanza, la abnegación, la dulzura, la comprensión y la tolerancia. Por ende, predicaba una comunión entre lo europeo y lo americano, pero resaltaba también la religiosidad y el saber popular y oral en general. Por consiguiente, los valores, según ella, máximos de una mujer y, por ello, la fortaleza de lo que ella denomina “feminismo sentimental”, radicaban en ese

³⁶¹ Cf. Hayden White, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, trad. de María Inés LaGreca et al., Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010, p. 171.

poder de modelar la dureza por medio de la suavidad. La frase condensa las grandes proezas que acometieron las mujeres que se vuelven modélicas en la exposición de la venezolana. En las tres conferencias, las figuras retóricas más comunes serán la analogía y el símil, pues los argumentos se construyen, en su mayoría, por comparación y por contraste: frente a las palabras instigadoras del padre Las Casas, las mujeres contemporáneas a ella fueron “obreras anónimas de la concordia, verdaderas fundadoras de las ciudades por el asiento de la casa, su obra más efectiva sigue todavía a través de las generaciones en su empresa silenciosa de fusión y amor”.³⁶²

Teresa de la Parra recurre también a autoridades como Bernal Díaz, Simón Rodríguez, la Biblia, entre otros; no obstante, tal elección obedece a que las fuentes no se ajustan a los procedimientos convencionales de la historiografía ni a los criterios académicos tradicionales. Más bien, destacan por ser documentos que subrayan la importancia de las intervenciones femeninas (como en el caso de la Biblia) y por la abundancia de detalles y descripciones aparentemente triviales en los escritores. De hecho, su propia concepción de la historia está profundamente influida por lo sentimental:

porque el fin moral de la historia es hacer amar personas o cosas determinadas, fundiendo así el presente con el calor del pasado, mientras más amables o dignas de amor aparezcan esas cosas, mejor será la historia. [...] Mientras que la verdad de los historiadores es relativa, la verdad de la tradición o historia de los no historiadores es absoluta, porque se acerca más a la realidad y se acerca con más gracia.³⁶³

En este sentido, que ella invite a su auditorio a imaginar junto con ella, o que les haga un recuento de lo que le llegó por medio de la tradición oral, no resulta un capricho, sino un modo de ver y entender el mundo que reivindica el trabajo invisibilizado de aquellas mujeres que fueron las parejas nativas de los conquistadores europeos (la Malinche y doña Isabel),

³⁶² T. de la Parra, *op. cit.*, p. 22.

³⁶³ *Ibid.*, p. 32.

que cultivaron la tradición y el conocimiento en los conventos (Sor Juana y la madre Castillo) y fueron las compañeras incondicionales de los independentistas (Manuelita Sáenz). Y expone sus recuerdos en un movimiento que va de lo particular a lo general, puesto que, arguye, “hablo especialmente de mis propios recuerdos de familia, segura de que en ellos han de reflejarse fraternalmente los mismos recuerdos de cada uno de ustedes”.³⁶⁴

Si como sostiene Arenas Cruz, en concordancia con José Luis Martínez, un ensayo intenta convencer, es más, conmover, conmocionar, las estrategias sentimentales de Teresa de la Parra no podrían ser más eficientes, ya que el hecho de apelar a los tiernos recuerdos familiares, como patrimonio compartido, ensalza la labor de las mujeres que, casi todas las personas, han tenido en casa como fundamento de la familia y, en consecuencia, de la sociedad misma. Por consiguiente, a las “solteronas” se les debe, en gran parte, la educación sentimental americana que, de acuerdo con De la Parra, “quiere siempre con dolor y que se exalta hasta la tragedia en casos de ausencia, de enfermedad y de muerte”.³⁶⁵

La inclinación por los detalles, por lo que permanece desapercibido, pero forma parte crucial de la belleza o de la fuerza de un modo de ser y de un modo de entender y de enfrentarse al mundo, no puede ser mejor representada, y apoyada, que en figuras como la prosopopeya, donde un período histórico, la colonia, se muestra como “ingenua y feliz como los niños y como los pueblos que no tienen historia, la colonia se encierra toda dentro de la Iglesia, la casa y el convento. Yo creo, podría simbolizarla una voz femenina detrás de una celosía”.³⁶⁶ La colonia se encarna mujer, porque lo privado, lo íntimo y lo religioso eran los ámbitos en donde las mujeres podían desenvolverse con mayor libertad, pero ocultas ante la sociedad. De tal manera, que construye una metáfora, basada en la comparación con los niños

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

y los pueblos olvidados, al mismo tiempo, ya que del período colonial se sabía muy poco y se entendía como misterioso y oscurantista.

Por ello, la venezolana vuelve a invertir su valoración al asimilarlo con las mujeres, ya que, aunque recatada y silenciosa, la época colonial fue fructífera, porque de ella surgieron grandes escritoras y pensadoras como Sor Juana Inés de la Cruz y la madre Teresa Castillo. Las mujeres anónimas que criaron en torno a la conciliación, la ternura y la compasión, y que sembraron el germen social en las personas que lucharían por la independencia. Reitero, lo que le interesa a de la Parra es desestimar la oposición entre lo racional y lo sentimental, que autorizaba a lo primero sobre lo segundo, al demostrar que, desde lo afectivo, también se construía sociedad, pese a que no fuera notado. Además de hacerlo con una fuerte base moral que la escritora no encontraba relacionada a lo racional. En consecuencia, en la tercera conferencia, aparte de hablar de Manuelita Sáenz, referirá a los maestros de Simón Bolívar, especialmente, a Simón Rodríguez, puesto que los pensadores de su talante: “generosos, paradójicos y originales, estos alocados son la sal de la vida. Ellos redimen a la humanidad de la avaricia y del egoísmo que son los vicios de la cordura”.³⁶⁷

Si la Historia es un banquete de hombres solos, racionales y cuerdos, la vida cotidiana se encuentra plagada de mujeres, y hombres alocados, que son generosos, comprensivos y caritativos. Cualidades más afines a la comunión, que facilitan la construcción de una sociedad más fuerte al instituir comunidad con base en lo plural. Tal sacrificio en pro de lo común, encuentra representante, de acuerdo con de la Parra, en la “libertadora del libertador”: Manuelita Sáenz, a quien dedica la mayor parte de su tercera conferencia. Refiero directamente a la prócer sudamericana, a sabiendas de que no hice lo semejante con las otras mujeres modelo de la escritora venezolana y esto se debe, simple y sencillamente, a que la

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

propia vida de Manuelita, y su extrema congruencia, vale por sí sola como argumento del ímpetu, de la entereza y de la valentía de las mujeres que habitaron en el periodo de las luchas independentistas. Y es que aunque parezca que de la Parra propende por la sumisión femenina, al resaltar a la abnegación, en realidad estaba interesada en concederle a la mujer un espacio mucho más libre y relevante en la sociedad de su tiempo. Por ello, Manuelita Sáenz le sirve como ejemplo innegable del potencial femenino, no sólo como guerrera, sino como un ser fiel, leal y congruente que renunció a todos sus privilegios y comodidades con el propósito de regirse por sus propias decisiones y deseos, incluso hasta el término de sus días. De ahí que el final de las conferencias adquiriera una fuerza conmovedora: “aquel que estando en la miseria sea capaz de renunciar a una herencia por rendir culto a un recuerdo, que le tire a doña Manuelita la primera piedra”.³⁶⁸

Teresa de la Parra, al igual que muchas de las ensayistas aquí citadas, se inclina hacia la necesidad de defender a su género ante las críticas de las que era objeto en su época. Aunque en la actualidad pueda parecer muy conservadora su propuesta de “feminismo sentimental”, en su tiempo se criticaba cualquier libertad femenina, por lo tanto, y por medio del contraste, establece una analogía entre la situación de las mujeres de la primera mitad del siglo XX y las epidemias:

Disgústense o no los moralistas, no se detiene una epidemia escondiendo los casos. [...] Las epidemias se detienen con aire, con luz y con medidas de higiene moderna que neutralicen las causas, modernas también a veces, que produjeron el mal. La crisis por la que atraviesan hoy las mujeres no se cura predicando la sumisión [...] Para que la mujer sea fuerte, sana y verdaderamente limpia de hipocresía, no se la debe sojuzgar frente a la nueva vida, al contrario, debe ser libre ante sí misma, consciente de los peligros y las responsabilidades, útil a la sociedad, aunque no sea madre de familia, e independiente pecuniariamente por su trabajo y su colaboración junto al hombre, ni dueño, ni enemigo, ni candidato explotable sino compañero y amigo.³⁶⁹

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

Así, gracias a las analogías, los símiles, las metáforas y hasta las prosopopeyas, De la Parra construye un entramado que tiene por base a ella misma. Al ser el centro de su exposición, al elevar los sentimientos como fundamento de la Historia, y de todo conocimiento, al lograr demostrar cómo lo anónimo, lo familiar y lo trivial permanecen en la memoria e incitan a la acción, rompe con la oposición convencional entre lo racional como deseable y lo sentimental como inútil y problemático. Su argumentación basada en el contraste, en el apoyo de autoridades y la tradición, y en su propia experiencia de vida, consigue el objetivo de acercarse al lector desde la intimidad que evoca la imagen de una mujer que se sacrifica, sin hacer alarde de ello, en beneficio de otros. Dicho entramado, condensa, a su vez, el desarrollo performativo de las conferencias: el sujeto del pensar identifica un problema y enarbola un objetivo; observa, juzga e interpreta desde su experiencia de vida, tanto intelectual como afectiva, y pone a prueba el concepto de Historia tradicional, al tiempo que ensalza las virtudes de las mujeres y su fundamental papel en la sociedad hispanoamericana.

Teresa de la Parra, sin embargo, no será la única mujer en reivindicar el valor y la belleza de lo cotidiano, lo trivial y lo sentimental. La argentina Victoria Ocampo (1890-1979) realizará un ejercicio similar en una serie de conferencias. Estas disertaciones se centran en las lecturas de Ocampo sobre Virginia Woolf, con especial énfasis en la novela *Orlando*. Así, coincide en destacar los mismos elementos (los detalles y los sentimientos), pero Ocampo se inserta en la tendencia de escritores que reflexionan sobre otros escritores o, en otras palabras, desarrolla una crítica literaria no académica. Incluso, la propia Ocampo lo manifiesta claramente al inicio de su intervención: “Voy a hablarles a ustedes como ‘common reader’ de la obra de Virginia Woolf. Voy a hablarles de la imagen que conservo de ella. No esperen ustedes oír crítica literaria pura; se decepcionarían”.³⁷⁰

³⁷⁰ Victoria Ocampo, *Virginia Woolf, Orlando y Cia*, Ediciones Sur, Buenos Aires, 1938, p. 7.

Pese a lo que pueda pensarse, tal aclaración no constituye una *captatio benevolentiae*, aunque quiera parecerlo, ya que, y como se vio en el capítulo segundo de la presente tesis, el libro de ensayos que tiene por título *Common reader*, en donde Woolf revisa autores de gran renombre, evidencia la erudición de la autora británica que, para nada, podría catalogarse como una lectora común. Ocampo apela a dicho concepto con el fin de establecer su experiencia propia como fundamento de lo que dirá a continuación, de ahí que utilice la primera persona del singular; en contraposición con lo que esperaría Woolf de un buen ensayo: el yo del autor debe estar perfectamente dosificado y casi que ausente del contenido.

Si bien el comienzo carece de modestia, funciona como una declaración de principios. El lector queda advertido: escuchará las impresiones e interpretaciones de Ocampo; participará en su experiencia lectora y vital, ambas subjetivas y directas. La argentina invitará a su receptor a ejercitar su imaginación al detallar el linaje y el contexto de Virginia Woolf. Ocampo recurrirá a sus lecturas para trazar este retrato familiar; pero también a los testimonios de allegados a la familia de Virginia. Así, construirá y compartirá su experiencia como lectora, basada en lecturas y relatos orales, propios y ajenos; evocará la tradición popular y oral que prioriza los detalles y que de la Parra elevaría por encima de la Historia convencional: “Virginia Woolf sabe que la marea de la emoción y de la angustia no subirá en el corazón de Clarissa por algo tan importante y abstracto, por decir así (su parecido con la madre), sino por algo insignificante y concreto (el sombrero gris)”.³⁷¹

El deseo de Ocampo es que sus lectores perciban a Virginia del mismo modo en que ella la percibió y conoció, por ello, recurre a estrategias que exhiben el talento creador de la autora inglesa, capaz de “transformar una gota de mar en una joya preciosa”. De nuevo, lo trascendente radica en esa perspectiva que se centra en lo insignificante y lo torna bello.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

Ocampo acudirá a diversas figuras retóricas para referenciar a Woolf y su obra como los símiles (“así, como un niño, Orlando se escapaba de sus escritos”), las metáforas (“Por ello esos niveles contruidos en andamiajes de sueños tienen tanto parecido con la vida”)³⁷² y, especialmente, las analogías: “la materia misma de que sus novelas están hechas es de manejo difícil y delicado como los vidrios irisados descubiertos en las excavaciones. Hay que tener cuidado de que ese polvo de arcoíris no se nos muera entre los dedos”.³⁷³

La proeza de Woolf, de acuerdo con la lectura de Ocampo, radica en poder manejar lo frágil e invisible y tornarlo poderoso y hermoso. Un excelente sentido de la observación y de atención al detalle que ostentaba Virginia se muestra por medio de esta analogía donde compara un detalle nimio, observado por un personaje de Woolf, con piedras frágiles, pero preciosas. Y es que las figuras retóricas le permitirán a Ocampo retratar con mayor eficacia la obra de la escritora británica:

Entrar en su prosa es *como* entrar en la casa de alguien cuyo gusto, cuyo sentido de la belleza es muy personal y que tiene el don de poderlo comunicar al lugar en que vive. Todo nos habla de ese alguien, desde la manera cómo están dispuestas las sillas, colocadas las mesas, pintadas las paredes, hasta la manera cómo una flor sumerge su tallo en un vaso y cómo una lámpara ilumina un libro, un caracol o un Picasso. Y pongo el caracol al lado del Picasso, dos obras de arte de las cuales una está al alcance de todos y la otra de unos pocos.³⁷⁴

El símil, la figura retórica por excelencia de la literatura, se afina en el *cómo*, la forma en la cual sucede o reposa algo. Aquí, esta palabra se encuentra en calidad de conjunción subordinante en una pequeña enumeración centrada en los detalles. Y es que ésa es la imagen que pretende proyectar Ocampo con su comparación: si la forma en cómo está organizada la casa de alguien nos da información crucial de sus gustos, preferencias y personalidad, asimismo sucede con la lectura: Woolf invita a preguntarse, y hallar la correspondiente

³⁷² *Ibid.*, p. 22, p. 53.

³⁷³ *Ibid.*, p. 17.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 49. La cursiva es mía.

respuesta, por cada línea de sus libros, especialmente las que tratan sobre lo que contemplan o sienten sus personajes. Al hacer énfasis en lo que parece irrelevante, pero es tan bello como lo célebre, se consigue desentrañar el sentido de la prosa woolfiana. De ahí que un caracol se encuentre al lado de una pintura de Picasso, porque, aunque es natural y común, posee la misma belleza que el producto de la creatividad humana.

Otro de los elementos distintivos del desarrollo de la reflexión de Ocampo radica en que no sólo utiliza una retórica de tono serio, sino también la ironía y el sarcasmo, que la facultan a burlarse de lo que ella desea criticar. En concreto, la mala salud y el pésimo estilo de vida de la mayoría de los escritores:

Yo creo que los escritores —y que ellos me perdonen— apenas han cambiado, en general bajo este aspecto. No he conocido ninguno que no se quejara obstinadamente de tener una o varias vértebras ardientes y las otras heladas. Escribir debe ser probablemente muy malo para la salud.³⁷⁵

La ironía persiste al pensar que, pese a ser muy malo para la salud a ojos de la argentina, ella escribió sobre Virginia Woolf que, a su vez, escribió e hizo que su personaje, Orlando, escribiera. Ocampo arriesga su salud, ya que, tras retratar la vida familiar de Virginia y mencionar brevemente *Mrs. Dalloway* y *Flush*, describe la novela *Orlando* al tiempo que incorpora sus interpretaciones acerca de lo narrado, en un movimiento de vaivén que, en ocasiones, se expande aún más con la aparición de digresiones que, en la mayoría de los casos, tratan el problema de la desigualdad femenina.

Ya constituye una prueba consistente que las circunstancias sociocontextuales y personales de los ensayistas inciden en el desarrollo de sus reflexiones, especialmente al hablar de las mujeres y, como se vio, Teresa de la Parra y Victoria Ocampo no resultan

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 28. No es ésta la única crítica que realiza contra los escritores, puesto que Ocampo afirma que los grandes genios dejan todo lo mejor de sí para sus obras y descuidan totalmente su vida. De ahí el desencanto de muchos seguidores al conocer a su autor favorito. (*Cf.*, *Ibid.*, p. 34). Hecho por demás paradójico al ser ella misma una escritora que, además, siempre estuvo rodeada de escritores de alto renombre.

excepciones al respecto. El hecho mismo de que la argentina haya elegido a Woolf como objeto de su análisis principal no resulta gratuito, ya que es la autora de *Orlando* y *Un cuarto propio*. Este último referido al final de las conferencias de Ocampo. La defensa intelectual de la mujer y la ridiculización de la opresión masculina se presenta mediante el fino humor que la escritora no pierde ocasión en presumir, pues logra con este recurso un impacto mayor en sus críticas:

Uno de los pasajes más poderosamente líricos de su obra describe, por ejemplo, dice el crítico, los sentimientos de una mujer de mundo que acompaña a su marido a un lunch al que ella no ha sido invitada. ¡Cuánta inconsecuencia en esta censura! Porque si las mujeres de mundo, así como los lunches y las invitaciones a que dan lugar, están destinadas a desaparecer en un futuro cercano, la obra de Virginia Woolf tendrá pronto la importancia de un monumento megalítico.³⁷⁶

El reproche que realiza Ocampo al crítico consiste en su miopía ante la belleza de lo trivial. El crítico cree que lo cotidiano e irrelevante no es objeto de arte o contemplación. Como hombre, sólo lo racional o lo combativo adquiere valor frente a lo cotidiano y lo conciliador, que se relegan como cualidades irrelevantes de las mujeres. En contraposición, como consiguen demostrar Teresa de la Parra, desde una historia afectiva de la contribución femenina en la construcción de América, y Victoria Ocampo, al compartir su lectura personal de la Virginia Woolf de carne y hueso, y su obra es que, precisamente, en los detalles radica el mayor potencial de belleza, la capacidad de afectar y conmocionar al receptor con el fin de permanecer en su memoria con base en una estrategia afectiva. Una constante interpretación, surgida y apoyada en lo emocional que, a su vez, interpretará el lector.

Las autoras anteriores ocasionalmente apelaban al humor con el fin de reforzar sus señalamientos; no obstante, como lo demuestra un veterano Manuel González Prada (1844-1918), en sus ataques anónimos a la religión católica y a la ideología conservadora en general,

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

el humor puede ser el recurso principal en la argumentación de un ensayo y obtener un impacto emocional semejante al que produce lo cotidiano. En el texto titulado “San expedito” (1906), el poeta peruano, con una ironía evidente, se burla de la creencia popular, y bastante vehemente, en los santos. El texto inicia comparando la situación de los santos y las medicinas, pues, con el correr de los años, ambos pierden efecto: “El apóstol Santiago nos ofrece un ejemplo: antiguamente bajaba del cielo para combatir al lado de los españoles; hoy se queda por arriba mientras [...] los yankees administran a los hijos de Pelayo descomunales zurribandas. [...] No viene a defender ni la ciudad que lleva su nombre [Santiago de Cuba]”.³⁷⁷

Este párrafo, fundamentalmente irónico, concluye con el efecto cómico de la última frase que alude a la lucha independentista de Cuba, en particular a la intervención estadounidense en la etapa final del conflicto. A su vez, el segmento se apoya en el contraste, la metáfora y la antítesis, puesto que contrapone cómo, en la historia española, Santiago auxilió a los españoles en su propia independencia, mientras que, en la época de González Prada, permaneció ausente a la hora de impedir el fin del imperio español en América. Así, la metáfora “los hijos de Pelayo” y la exageración que implica “descomunal”, junto a la idea de repetición o excesiva cantidad que engloba “zurribanda”, dejan claro que el santo, tan relevante para la comunidad hispanoamericana, abandonó a sus fieles en un momento crucial.

Entonces, el poeta peruano se afina en dos hechos de dominio público para su época: la reciente independencia de Cuba y la abolición por parte de la propia Iglesia católica del culto a San Expedito que, curiosa y graciosamente, como su nombre lo indica, es el santo de las causas urgentes. La Iglesia argumentó que no existían las pruebas suficientes de su canonización, a lo que la gente respondió con testimonios de sus diversos milagros. González

³⁷⁷ Manuel González Prada, *Prosa Menuda*, Imán, Buenos Aires, 1941, p. 35.

Prada ridiculiza dicha creencia, ya que, incluso sin existir y sin ser santo, concedía milagros: “prueba evidente de que para la realización de ellos [los milagros] no hay necesidad de santos: basta con pícaros y bobos”.³⁷⁸

El efecto emocional basado en el humor, no funciona de igual manera que el revisado en los textos anteriores, ya que, aunque apela también al lector, no recurre a su capacidad empática o de contemplación estética, sino que implica un código compartido, porque la ironía necesita de esto para ser entendida (tanto para el que está de acuerdo con ella y se alegra y se divierte, como para el que se ofende o se enoja). De ahí la importancia de la referencialidad, pues se hace necesario que el lector esté al tanto de los acontecimientos de su contemporaneidad. Por ende, los lectores afines a la ideología de Gonzáles Prada, incluso, podrían haber experimentado un sentimiento de “superioridad” al compartir el código y las ideas que les permitían burlarse de las creencias ajenas.

En la actualidad, el poder del fervor popular, aunque risible para el poeta peruano, consiguió conservar el culto a San Expedito, al derrotar hasta la burocracia católica; sin embargo, a principios del siglo pasado, el santo quedó reducido a “la condición de sustantivo adjetivado”.³⁷⁹ Y aquí es donde reside lo auténtico del humor de González Prada, quien mezcla su ánimo sardónico con su saber gramático: “Si la Congregación de los Ritos sigue buscando el origen de todos los individuos que dragonean en los altares, [...] la virgen puede convertirse en una figura de dicción. Jesucristo en un error ortográfico, Dios en una serie de puntos suspensivos”.³⁸⁰ Así, al aprovechar el nombre del santo expulsado, traslada su destino al posible de las figuras mayores del catolicismo: la virgen sería un tipo de figura retórica (quizás por hacer el guiño a que su cualidad principal no es genuina, sino figurada); Jesucristo

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem.*

sería sólo una deformación de un nombre, en principio, arameo y Dios no sería más que el signo de la expectación que, al fin y al cabo, nunca resuelve su misterio por completo.

Con igual tono sardónico, critica la inversión de valores propiciada por el culto a las riquezas. En “Las clases sociales”, el poeta peruano denuncia el clasismo y el racismo de la sociedad peruana que buscaba mantener la separación social por color de piel y el linaje familiar. La idea era tan bien aceptada en el país que, incluso, un padre, rector de un colegio, propuso crear una sección exclusiva para los alumnos de familias decentes (las que pagaban mensualidad) separada de los alumnos que pagaban poco o nada. De este modo, la “gente decente” no sería tratada con familiaridad por los hijos de los trabajadores del pueblo. La ironía se detona magistralmente:

No trataremos de averiguar lo que algunos entienden por decencia ni creemos muy fácil la operación de dividir nuestra sociedad en el selecto grupo de los decentes y el indigno montón de los indecentes, pues correríamos el peligro de quedarnos sin representantes de la decencia, si con entera justicia procediéramos a consumir la división.³⁸¹

Tanto el ensayo anterior como el presente fueron firmados con pseudónimos, debido a que era esperable la indignación que suscitarían las denuncias de González Prada en una sociedad aún decimonónica en ideología y dinámicas. Por ello, el uso de la primera persona del plural le permite confundirse con aquellos a quienes dirige su diatriba. Así, preserva su anonimato, al tiempo que se incluye en el destino compartido: correr el riesgo de constatar la mínima existencia de personas decentes. Y la figura protagonista, la ironía, cumple una doble función al impactar en lo emocional, al incentivar la indignación de los lectores que estaban en contra de la segregación social, pues critica astutamente a los defensores de la propuesta, debido a que la clase social no determina las cualidades de las personas; no obstante, el poeta peruano

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

asesta el golpe contundente: “según la teoría del *bosquimano* o discípulo de Don Bosco, Jesucristo no figuraría en el número de las personas o alumnos decentes”.³⁸²

Si el máximo profeta de la religión que, justamente, predicaba la piedad y la humildad, no entraría por semejante motivo a la clasificación de persona decente, no son necesarios más argumentos para refutar la separación basada en riquezas, por lo que el absurdo de la idea del padre rector únicamente se magnifica. Asimismo, con el fin de reforzar la ridiculización a tal pensamiento, apela a dos figuras fundamentales de la literatura: Sancho Panza y Víctor Hugo. Sancho Panza, gracias a su discurso paremiológico y a su acervo popular, constituye uno de los elementos más jocosos del ya, de por sí, divertido libro que es *El Quijote*. Y, precisamente, tiene un dicho que le viene como anillo al dedo a González Prada: “antes se toma el pulso al haber que al saber: un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado”.³⁸³

El hecho de que un personaje que se tiene por muy baja estima, y se clasifica de baja procedencia, tenga más sabiduría y cordura que un padre de la Iglesia, conforma un argumento por sí mismo que enfatiza en el absurdo de la propuesta. Al fin y al cabo, el corto escrito señala la pérdida de valores que ha propiciado el fijar a las riquezas como medida del valor de las personas. En consecuencia, para cerrar el texto, únicamente acude al poeta francés Víctor Hugo para actualizar una frase de éste: “según Víctor Hugo, las dos mitades de Dios en la Edad Media fueron el papa y el emperador: hoy esas dos mitades se han fundido en un solo todo, representado por el morcillero más rico de Chicago”.³⁸⁴

De este modo, la ideología, que resulta omnipresente en los textos del poeta peruano, demarca un punto de partida por el cual se escogen los temas a ensayar, pero también un tipo

³⁸² *Ibid.*, p. 44.

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

de lector objetivo que, en este caso, debe compartir las referencias para entender los guiños humorísticos y así simpatizar, o no, con los señalamientos de Gonzáles Prada. Y es que la ideología en general, incluso la filosofía de vida de los sujetos del pensar, exhibe una gran relevancia dentro de las reflexiones, como se ha visto a lo largo de esta tesis, y se constata en el autor peruano y en otra de las grandes intelectuales de la primera mitad del siglo xx en Latinoamérica: la poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957).

Mistral no sólo fue una gran poeta y educadora, sino que también escribió diversos textos en prosa que han sido recopilados según el tema que refieren. Su filosofía de vida empapa completamente estos textos y demuestra su filiación emocional con los temas que trata. Si antes ya se había hablado del sacrificio de aquella que es constante y abnegada, aquí mistral hablará del componente espiritual del trabajo, también constante, humilde e inteligente. Debido a lo anterior, me centraré en tres ensayos, dos de *La grandeza de los oficios*, “El alma en la artesanía” y “Una puerta colonial”, y uno de *Recados: contando a Chile*, sobre los animales del escudo de Chile: “Menos cóndor y más Huemul”. En el primero, la poeta defiende el elemento espiritual que reside en el acto de trabajar. Para ella, un artesano no es un simple obrero que repite, una y otra vez, la misma acción, ya que el trabajo posee un misticismo propio que, en la mayoría de ocasiones, proviene del fervor religioso.

Con el fin de respaldar la vocación del artesano, primero critica la producción intelectual que lo toma por destinatario, pues ninguna considera lo espiritual ni realza las virtudes del trabajo. Ruskin y Alain son los únicos escritores que se salvan de tal señalamiento, junto a uno más: Kalil Gibran. De este último copia literalmente fragmentos que respaldan su hipótesis. Tales fragmentos, curiosamente, están afincados en la analogía y el símil (“¿Y qué es trabajar con amor? ‘Es tejer la tela con hilos sacados de nuestro corazón,

como si vuestra amada debiera cubrirse con esa tela”),³⁸⁵ porque, al hablar de algo intangible, no existe otra opción que recurrir a las herramientas del lenguaje que puedan asemejar, o acercarse, lo máximo posible a lo que se quiere expresar.

Mistral no se limita a la apelación a la autoridad, también recurre a sí misma y a sus pensamientos del pasado. Por consiguiente, incorpora una conversación que sostuvo con un amigo suyo acerca del tema, en la que afirma:

¿Cómo puede el obrero que posee alguna religiosidad conformarse con dejar afuera de su trabajo su imaginación, sus amores, su moral, las excelencias de sí mismo? No lo hacía así en la Edad Media (la Edad de las Tinieblas que siguen diciendo algunos profesores zurdos) y porque el espolón de su alma atravesaba su obra, porque trabajaba en cristiano, asistido de sus imágenes piadosas, de su suavidad y de su ardor religiosos, él pudo hallar las piedras y hacer la vidriería y la ebanistería estupendas que los obreros de este tiempo copian y copian todavía.³⁸⁶

Esta visión flexible y estética de la religión dota de belleza a la vocación de cada cual. Por ello, en “Una puerta colonial”, se imagina el proceso de construcción de una inmensa puerta de una catedral en México. Aquella puerta de madera finamente labrada le sirve de detonante para empezar a imaginar a un buen trabajador, un artífice solitario que talló cada figura: “porque la rigidez no es cosa del misticismo católico y la gracia es siempre sensual”.³⁸⁷

La visión estética del catolicismo, que poseía la poeta chilena, atraviesa su noción del trabajo, que se ve dignificado a raíz de la fe. Para Mistral, dicha relación es suficiente por sí misma, por ello la alusión a la fe que zanja la conversación con su amigo y explica la exquisitez de la puerta de la catedral; sin embargo, como el detonante del primer texto es la búsqueda de literatura para obreros, lo que cierra el ensayo; es, en efecto, el hallazgo de su propia postura expuesta por otro: el oriental Kalil Gibran.

³⁸⁵ Kalil Gibran en Gabriela Mistral, *Grandeza de los oficios*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979, p. 211.

³⁸⁶ G. Mistral, *op. cit.*, p. 210.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

“Menos cóndor y más huemul”, en cambio, muestra una Mistral mucho más directa, aunque fiel a sus principios. Si en los anteriores ensayos quería realzar la espiritualidad y relevancia del trabajo, en este último se propone vindicar al huemul por encima del cóndor. Es consabido que el cóndor representa el símbolo de los Andes y que está incluido en varios escudos de países sudamericanos. El huemul, por el contrario, es una especie de ciervo que existe en exclusiva en el extremo sur del continente y que desde hace mucho tiempo está en peligro de extinción. Según la visión de Mistral, esta predilección por las aves de rapiña en la heráldica, en este caso el cóndor en Chile, sólo ha alimentado un espíritu violento frente a lo que simboliza el huemul: la gracia y la inteligencia del que no comete violencia alguna.

Entonces, construye el texto mediante el contraste entre lo que ella interpreta del cóndor y del huemul, o entre la fuerza y la gracia, porque los escritos de la poeta chilena no representan una excepción a la característica del ensayo en la cual el sujeto del pensar conforma el filtro y el fundamento de lo desarrollado (ya se vio con su postura sobre la religión y el trabajo). Mistral se enfrenta con la sola arma de su punto de vista a una tradición centenaria, que continúa en la actualidad, de veneración al ave gigante de las montañas sudamericanas para ensalzar al huemul: un ciervo delgado y grácil que sobrevive debido a la velocidad de sus reflejos.

Si el cóndor para ser hermoso debe desplegar la envergadura de sus alas en las alturas, al huemul le basta con alzar el cuello de pie en la llanura. Si el cóndor se defiende desde lo alto con el pico, al huemul le basta con confiar en sus sentidos y en su rapidez. “Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina sólo desde arriba”.³⁸⁸ El simbolismo de la mirada, que encarna a la vez una visión de mundo, se desarrolla en esta metáfora que privilegia al modo de ser pacífico, pero alerta, de aquel que

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

únicamente puede ver lo que le rodea, sobre la dominante perspectiva del fuerte, que lo es gracias a la ventaja que le proporciona la vista aérea. Entonces, pese a que el cóndor posea mayor ventaja a causa de su vuelo y de su vista, no resulta superior físicamente, de acuerdo con la interpretación de Mistral, porque los sentidos del huemul son poderosos. Sin dejar de lado que la inteligencia compone su mayor virtud, frente a la fuerza del cóndor: “el huemul quiere decir la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia. Y todo eso es defensa, espolones invisibles, pero eficaces, del espíritu”.³⁸⁹

De cierta manera, las virtudes que Mistral encuentra en el huemul se asemejan a las virtudes que hallan también Virginia Woolf, Teresa de la Parra y Victoria Ocampo en la belleza y la resistencia de lo relegado. El huemul, afirma la propia Mistral, reflejaría únicamente la parte femenina del espíritu del pueblo y, por ello, es necesario el cóndor en el escudo como contraparte masculina; no obstante, que el primero quede eclipsado ante el segundo constituye un error garrafal que debe repararse, pues el símbolo principal de Chile, según la célebre educadora, debe ser el huemul. El ciervo ágil y sensible de la Patagonia que representa la paz, lo pacífico, la amabilidad, la cordialidad, la fraternidad y hospitalidad que tantas veces ha exhibido el pueblo chileno y que se han dejado de lado por las acciones bélicas enarboladas con el cóndor a la vanguardia. Así, al apelar a la suavidad y la inteligencia de aquél, que no necesita la violencia para sobrevivir, enfrentada continuamente a la actividad feroz del cóndor, Mistral logra elevar el carácter del huemul y hacerlo merecedor de ser el símbolo principal del pueblo chileno.

Al partir del punto de vista del sujeto del pensar, la intención de Mistral queda en claro: le interesa reivindicar el misticismo del trabajo y la agilidad del huemul, que encierra, a su vez, toda una visión afectiva del mundo y, por ende, relacionada con lo femenino. Basada

³⁸⁹ Gabriela Mistral, *Recados: contando a Chile*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1957, p. 15.

en autoridades y en su experiencia y opinión propias, la chilena juzga e invita a juzgar las ideas contrarias a sus objetivos, una crítica que se funda en el presente y se mantiene actualizada con la interpretación del lector. En consecuencia, puede trazarse una línea temática en las tres autoras mencionadas, ya que buscan, por medio de sus ensayos, cambiar la opinión que se tiene de lo sentimental, de lo pequeño que se ha invalidado desde siempre como característica representativa de los pueblos y como herramienta de conocimiento. Las autoras consiguen demostrar la belleza y la fuerza creadora de lo afectivo, de lo grácil y lo cotidiano.

Ya en la segunda parte del siglo XX, otra intelectual y poeta, esta vez mexicana, Rosario Castellanos (1925-1974), además de ser una crítica de la opresión masculina sobre las mujeres, también escribió crítica literaria no académica y otros textos en relación con la disciplina literaria. De *Juicios sumarios*, su libro de prosa menos reconocido, revisaré el “Fin de la inocencia” y “Sobre la libertad de expresión”. Ambos textos dejan claros sus propósitos. Lo curioso de ellos es que parece que la extensión no dará para alcanzarlos; sin embargo, Castellanos, magistralmente, lo resuelve en una página o, incluso, en un solo párrafo. Esto debido a que el desarrollo de sus reflexiones ha sido tan eficaz que, únicamente, debe apelar a una breve conclusión o síntesis de sus palabras, pues todo lo anterior ya ha cimentado el camino hacia el golpe de gracia.

No resulta sorprendente tal capacidad de una mujer que consiguió su grado de maestría, gracias a una tesis decididamente irónica que, no obstante, sigue con rigor las convenciones de la argumentación filosófica. En los textos elegidos, ese rigor se relaja, pero el hilo argumentativo no se pierde. “El fin de la inocencia” pretende examinar la inocencia como una condición que depende de la edad y no de la madurez, que se alcanza con experiencias (y no con el pasar de los años). Para ello, trae a colación una serie de novelas;

por un lado, de autores de tradición católica; por el otro, de tradición protestante. Aquí la religión es importante, porque gran parte de la concepción que se tiene del término inocencia se relaciona con el de culpa o el de pecado. De ahí que la poeta mexicana resalte el contexto socio-religioso de los autores, pues ofrecen miradas distintas sobre la inocencia.

Así, por medio de Henry James, Tomas Mann y Georges Bernanos, Castellanos explora las representaciones de los “inocentes” que terminan siendo castigados (con la enfermedad, la locura y la muerte) injustamente, ya que los inocentes son, inexorablemente, vulnerables al carecer de habilidades que les permitan defenderse. En las novelas, los inocentes configuran niños que se ven enfrentados brutalmente a realidades o fuerzas que no pueden asimilar o comprender a su edad. En la novela de James, particularmente, la institutriz conduce a uno de sus protegidos a la muerte, a raíz de su incapacidad de entender la esencial diferencia entre su mundo y el mundo de la niñez:

La intrusión del elemento sobrenatural, para el que no hay obstáculos en las mentes infantiles, que sobresalta y trastorna a la institutriz, no es lo que hiere o mata a los pequeños. Lo que los hiere o los mata es que quieran obligarlos a pasar demasiado abruptamente de su realidad a la de otros. Su inocencia era una grieta en el muro de los prejuicios y al través de ella se filtraban hechos sin explicación.³⁹⁰

Debido a que el conocimiento es necesario para la supervivencia, la ignorancia del inocente le resultará peligrosa con el tiempo; sin embargo, la revelación no debe darse súbitamente, porque la vulnerabilidad, la pasividad de quien que no puede huir, potencia daños irreparables en los pequeños. De ahí la necesidad de liberarse de la inocencia en la vida adulta, con la mente puesta en que no debe conducirse a un niño del mismo modo que a un adulto. Con todo, existen seres que eluden tal destino trágico del inocente, pues aprovechan su condición como cualidad extraordinaria: los poetas o los genios.

Inocente es, según la primera acepción del Diccionario, aquel que está libre de culpa. El loco lo es en la medida en que no puede imputársele ninguna responsabilidad. Por

³⁹⁰ Rosario Castellanos, *Juicios sumarios*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1966, p. 393.

eso Platón no clamaba castigos contra esa especie de locos, los poetas, sino que se contentaba con una medida preventiva: la de expulsarlos de la Polis, en la que tan holgadamente cabían los militares, los filósofos y los esclavos.³⁹¹

A partir de la definición básica del diccionario que se relaciona, de manera inevitable, con la cosmovisión cristiana de que el inocente es aquel libre de culpa, el hecho de ser “inimputable” no significa que no pueda ser peligroso. Dicha capacidad, del genio o el poeta, de ver y sentir lo que otros no pueden, al estar fuera del plano de lo racional, posee una fuerza sentimental que le recuerda a los guerreros el miedo a la muerte, en el caso de los griegos, y que le recuerda al resto de personas su condición de seres manipulados. Castellanos cierra el fragmento con una ironía, ya que, casualmente, los seres “útiles”, los que no rompen las márgenes sociales, no representan peligro alguno para una sociedad que se pretende ordenada. Por último, la mexicana sella su reflexión de la inocencia al afirmar que estos casos extremos, ejemplificados mediante novelas, no corresponden a la realidad, pues un niño absorbe los conocimientos de la vida y sucede: “que la inocencia se convierta en prudencia”.³⁹² Con todo, este posible final feliz siempre se encuentra amenazado por aquellas regiones y cosas que sólo el poeta y el genio conocen.

“Sobre la libertad de expresión” fue escrito a raíz de la polémica que levantó en la sociedad mexicana *Los hijos de Sánchez*; sin embargo, Castellanos no ahonda en esto, le interesa revisar la función del intelectual en la sociedad y cuáles son los requerimientos para que ésta se lleva a cabo satisfactoriamente. Primero, apela a ejemplos históricos en donde la multitud ha ahogado para siempre las ideas de grandes pensadores como Sócrates y Galileo, para exponer como base la propuesta de Aristóteles que sostiene que la primera condición para ser un filósofo radica en la capacidad de asombro. Y es que, precisamente, un intelectual

³⁹¹ *Ibid.*, p. 386.

³⁹² *Ibid.*, p. 400.

debe ser capaz de analizar y poner a prueba lo que se denomina normal al estar validado por la mayoría.

Castellanos enfrenta, entonces, al intelectual contra la multitud, debido a que ésta última puede clasificarse “inocente”, en tenor del anterior texto, pues necesita fabricar los ídolos que ha erigido, y lo ha hecho con un bajo material, porque, en efecto, no dispone de otro.³⁹³ Por consiguiente, el intelectual tiene la tarea, al poseer la capacidad de asombro, de no aceptar todo como cierto, como lo haría la multitud. Por ello, su inteligencia precisa un vital requisito: “para que la inteligencia sea exacta es preciso que sea libre”.³⁹⁴ La inteligencia, empero, además de la libertad, debe estar acompañada de la preparación. Castellanos arguye que el encargado de valorar las obras de arte debe tener aún más conocimiento que aquel que las crea, puesto que si carece de la instrucción necesaria, su opinión, aunque respetable, no será más que eso:

lo esencial en una obra de arte es que sea expresiva y en una obra científica es que sea verdadera. Si lo son es inútil que protestemos porque su existencia nos disgusta, porque nos sentimos lesionados en nuestro pudor, en nuestras convicciones políticas o religiosas, en nuestro patriotismo. En última instancia sería oportuno averiguar si nuestro pudor, nuestras convicciones políticas o religiosas o nuestro patriotismo no requieren un pequeño ajuste. Pero la obra continúa allí y su verdad o expresividad no han de eclipsarse por los aparatos represivos del poder.³⁹⁵

De nuevo, Castellanos parte de la afirmación “la finalidad de la obra de arte es su expresividad” y con ella desarrolla su refutación no directa a aquellos críticos que, al parecer, y aquí reside otro guiño escondido, carecen de la instrucción suficiente al atreverse a censurar moralmente una obra de índole antropológica. Incluso, invita a revisar las creencias y los principios de quienes se sienten atacados por una obra, debido a que su intransigencia los convierte en blancos fáciles de manipulación. Recurrir a la fuerza para acallar a la inteligencia

³⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 425

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 426.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 428.

es romper las reglas del juego, de acuerdo con la mexicana, ya que al valorar obras “el nivel es otro: el de la teoría, el de la discusión con argumentos, el de la verificación”.³⁹⁶

De nuevo, el punto de vista del sujeto del pensar, permeado por su ideología, ejerce una gran influencia en el desarrollo de los ensayos, puesto que existe una convicción férrea en la importancia social de la inteligencia que evidencia, a su vez, un compromiso social, en este caso explícito, del sujeto del pensar. Al asumirse intelectual, Castellanos no sólo debe velar por la libertad de reflexión, sino ejercerla ella misma. Por ello, critica al que tiene las herramientas y aún así se deja llevar por la mayoría o al que teme a aquellos seres inocentes que, pese a ello, pueden mellar cualquier convención social.

Tal compromiso social, basado en una inteligencia cultivada y preparada, encuentra otro representante en el filósofo colombiano Estanislao Zuleta (1935-1990). El antioqueño le habría acotado a Castellanos que, en consecuencia, la inteligencia es una cualidad de difícil mantenimiento que exige, además, fuerza de voluntad para no ceder a las masas. En el discurso que diera al aceptar su doctorado *Honoris Causa* concedido por la Universidad del Valle en 1980, Zuleta, al titularlo “Elogio de la dificultad” parece que, como el escritor Lezama Lima, hablará de la satisfacción que deja la complejidad; no obstante, va por la línea de Castellanos, en el sentido de que le interesa defender el pensamiento propio en contra de lo que dicta la mayoría.

Precisamente, es al “burlar” esta expectativa que abre el título y el contexto, al estar hablando en una de las universidades más grandes de su país, donde reside una de las características más ensayísticas de este texto de Zuleta, pues el detonante es la dificultad, pero el propósito consiste en promover la lucha social desde la autocrítica. Las expectativas que surgen con lo ya mencionado, y con el inicio del texto que refiere a los sueños imposibles

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 429.

que todos tenemos, consigue un efecto sorpresa en su objetivo. Y es que, al estar hablándoles a los intelectuales de su país, no sólo los conmina como Castellanos a ejercer la difícil función del juicio propio, sino a la lucha por el cambio social.

Al mismo tiempo, por medio de una idea fundamental, construye su invitación a la lucha crítica en contra del peligro de la idealización. Primero, la idealización hace que “deseemos mal”: “en lugar de desear una relación humana inquietante, compleja y perdible, que estimule nuestra capacidad de luchar y nos obligue a cambiar, deseamos un idilio sin sombras y sin peligros, un nido de amor y por lo tanto, en última instancia un retorno al huevo”.³⁹⁷ Con base en las metáforas de “idilio sin sombras”, “nido de amor” y “un retorno al huevo”, el filósofo construye una imagen clara de calidez y seguridad y, en consecuencia, de perfección; pero una perfección fundada en la pasividad, debido a la imposibilidad de acción. Aunque al inicio parece ser deseable, con el tiempo se volverá insoportablemente aburrido e, incluso, puede tornarse en una situación de inseguridad, porque: ¿qué puede ser más vulnerable que una cría? (Y aquí puede hacerse un guiño al inocente del que habla Castellanos).

En segundo lugar, la idealización es peligrosa, ya que, a menudo, se encuentra muy cerca del terror. Cuando algo se vuelve ideal, tiende a perderse el juicio moral en el camino de su consecución. Por ello, Zuleta afirma que resulta imposible crear una comunidad sana que tenga por fin un ideal. No sólo pueden cometerse atrocidades, sino que requiere abandonar la libertad y el pensamiento propios. Además, al enceguecerse por un ideal, se entra en una “concepción paranoide de la verdad”, pues si la realidad no se ajusta al ideal, la

³⁹⁷ Estanislao Zuleta, *Elogio de la dificultad y otros ensayos*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2017, p. 11.

culpa recae en quien no piensa igual a mi grupo. Así, fácilmente el otro se convierte en enemigo. Sin dejar de lado que

Ahora sabemos, por una amarga experiencia, que este abismo de la acción, con sus guerras santas y sus orgías de fraternidad, no es una característica exclusiva de ciertas épocas del pasado o de civilizaciones atrasadas en el desarrollo científico y técnico; que puede funcionar muy bien y desplegar todos sus efectos sin abolir una gran capacidad de inventiva y una eficacia macabra.³⁹⁸

El “abismo de la acción”, un concepto que tergiversa de Kant, y que refiere a una entrega total y absoluta a la “causa” de un grupo u organización, se torna prosopopéyico al tener la capacidad de poseer; sin embargo, sus posesiones son terribles: guerras por causas religiosas y desmanes en aras de la unión. Al traer a ruedo un conocimiento compartido (hechos aterradores ocurridos en el pasado de la humanidad y en el presente del auditorio frente al cual estaba), Zuleta carga con más peso la urgencia de la autocrítica. La primacía del ideal sólo deja destrucción y dolor a su paso, experiencia compartida por el orador y sus escuchas, a los que los confronta e incluye directamente con el uso del “sabemos”. Para finalizar, Zuleta apela a la fuerza de lo literario, pues cierra con un pasaje del *Fausto* de Goethe:

También esta noche, Tierra, permaneciste firme.
Y ahora renaces de nuevo a mi alrededor.
Y alientas otra vez en mí
la aspiración de luchar sin descanso
*por una altísima existencia.*³⁹⁹

El filósofo colombiano recurre a la fuerza de la imagen que crea Goethe con el fin de invitar, del modo acostumbrado en los discursos, a sus escuchas para que no caigan en lo fácil. La Tierra vuelta sujeto, en un movimiento prosopopéyico, termina por ser motivo de inspiración, que ahora puedo llamarle “personal”. Así como la naturaleza resiste las duras pruebas y renace, vuelve a florecer, así los seres humanos podemos encontrar motivación en nuestra

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 16. Cursivas en el original.

propia constancia que, con todo, será difícil y, por lo tanto, nos alejará de los peligros de la facilidad del ideal.

La marcada inclinación de Zuleta hacia la dificultad, su postura ante la vida, también permea su visión de la lectura. En “Sobre la lectura”, un ensayo que, en realidad, resulta detonado por la interpretación de Zuleta sobre Nietzsche. El objetivo principal consiste en dejar claro que leer no es una actividad pasiva, que leer es trabajar.⁴⁰⁰ Y es trabajo porque requiere de interpretación; no obstante, ésta es una interpretación singular, ya que radica en comprender la contradicción que “puede existir entre la significación de un término en un discurso filosófico o literario con el valor que tiene en el texto de una ideología dominante”.⁴⁰¹ Para explicar lo anterior, Zuleta ofrece ejemplos de varios libros en los cuales el significado imperante de un concepto muta dentro de la reflexión hecha por el autor (Platón llama “esclavos” a los reyes, pues carecen de la libertad de disponer de su tiempo; en Kafka, el alimento corresponde al sentido de la vida y, por lo tanto, perder el apetito es perder las ganas de vivir).

Con base en los ejemplos, Zuleta logra demostrar que ninguna lectura es inocente, porque, en realidad, implica una interpretación: una interpretación que se rige por lo que él llama “pregunta abierta” —que podría asemejarse al horizonte de expectativas del lector en Gadamer—, una perspectiva o postura desde la cual se dirige la lectura. De este modo, el texto puede sugerirnos cosas que ya poblaban nuestra mente. El colombiano llega, incluso, a sostener que leer no sirve para la relajación ni la dispersión:

Cualquiera que tenga una experiencia de lectura —y con mayor razón si es «adicto»— o que acostumbre tomar al azar, en un rato de ocio, el primer libro que encuentra a la mano, habrá notado sin duda, con cierto asombro, con cuánta frecuencia encuentra

⁴⁰⁰ Cf. *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰¹ *Idem.*

allí donde quería olvidarse un rato de sus preocupaciones, el libro le habla precisamente del problema que en ese momento lo estaba trabajando. No hay aquí, sin embargo, nada de extraño, ni es necesario negar el azar de la escogencia apelando como explicación a una premeditación inconsciente: la selección es hecha por el problema mismo que, durante la lectura, busca sus conceptos, sus conexiones, recibe y captura todo lo que pueda servir para llenar sus lagunas o las discontinuidades entre los puntos que parecían esclarecidos, y desecha todo lo que no puede recuperar. Es el problema mismo del que lee, aquel precisamente del que queríamos descansar un poco con la lectura, pero que, sin embargo, seguía trabajando obscuramente *como* un topo.⁴⁰²

Allende los ejemplos literarios y filosóficos, Zuleta también ilustra su punto al involucrar a su receptor en un hecho que, comúnmente, han experimentado los lectores asiduos. Recurre así a la vivencia cotidiana y a algo tan comprensible para el ser humano en general como la preocupación. Por ende, el remate con el símil adquiere más fuerza, pues consigue cerrar la escena imaginaria que abrió en su argumentación con una brillante comparación entre la incesante preocupación y el topo: animal imperceptible en la superficie, pero laborioso en las profundidades.

“Sobre la lectura” se divide en cinco fragmentos. En el cuarto, Zuleta se dedica a reflexionar sobre la lectura bajo el marco de Freud y Marx, básicamente en términos marxistas. Aun con el capital como fondo, la lectura no significa consumo, sino un “medio para la formación de los funcionarios de la repetición, de la reproducción ideológica, así se trate de una reproducción ampliada que no se limite a transmitir los conocimientos adquiridos sino a desarrollarlos, ampliarlos”.⁴⁰³ Gracias a esta otra “pregunta abierta” que dirige su interpretación sobre la lectura, el colombiano ofrece otro argumento a favor de que la lectura no es una actividad pasiva ni que se consume, pues desemboca, de nuevo, en la interpretación, concepto que cierra con el breve fragmento quinto.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 131. Las cursivas son mías.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 133.

Los textos de Zuleta constituyen muestras de un modo más convencional de argumentación que, no obstante, se permite la libertad de la retórica con el propósito de apelar a su receptor y convencerlo de que al leer, necesita poner de su empeño. Asimismo, amparado en la libertad de reflexión que le brinda el ensayo, suele incluir frases contundentes (“Sólo se sabe escribir para escritores y sólo el que escribe, realmente lee”)⁴⁰⁴ y, en sintonía con Teresa de la Parra y Victoria Ocampo, también pone énfasis, a la hora de explicar la complejidad de la lectura, en los detalles con base en el estilo de Nietzsche; en sintonía con el humor de González Prada y Rosario Castellanos, evidencia el juego que reside en darle vuelta al sentido acostumbrado de un concepto: “Hay que considerar el humorismo con que esta escritura descarta como de pasada lo más firme y antiguamente establecido y se detiene corrosiva e implacable en el detalle desapercibido”.⁴⁰⁵

Este regreso a una escritura ensayística más convencional sirve de antesala perfecta para todo lo contrario: los ensayos de Octavio Armand (1946). Este poeta cubano, lector de su tocayo Paz y poseedor de, quizá, uno de los últimos más grandes acervos de erudición, se pelea y reflexiona con y sobre el lenguaje, la gramática y hasta con la página misma; sin embargo, deseo centrarme en dos ensayos: “Los hijos de Euclides” y “Proyecto para Lope de Vega”. Armand juega con las posibilidades que le ofrece el espacio de la página y los componentes visuales, pues resulta evidente su interés por la mirada. No es casual, entonces, que su libro más conocido, *Contra la página*, inicie con un escrito titulado “Teoría del ojo”. En este sentido, en “Los hijos de Euclides” toma como base la mirada de Leonardo da Vinci; Euclides es sólo la referencia inequívoca a la disciplina geométrica.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 127.

Así, el detonante lo compone la afirmación de Leonardo acerca de un triángulo (“un triángulo sobre una pared no hace sombra alguna”): el meollo del asunto es la perspectiva. O, mejor dicho, la falta de ésta y la posibilidad de recuperarla. El texto se divide en cuatro fragmentos: el primero, que introduce el problema; el segundo, que trae a colación la capacidad de Leonardo de representar artísticamente una muerte por medio de una simple suma; el tercero, que refiere a los estudios de la mirada realizados por Freud, Foucault y Leonardo; y, el cuarto, que conforma la invitación a mirar desde la perspectiva de Leonardo.

Resumido de esta manera, parece que no hay nada extraño por resaltar; sin embargo, Armand aprovecha cada instancia para dar su aporte al respecto. En el primero, realiza la crítica al modo de ser contemporáneo en donde ya no es posible ver líneas sin sombras ni dragones fantásticos, ya que todo lo extraordinario encuentra explicación en un engaño óptico. De ahí que no falten los objetos, sino que le falte gracia a quien los mira. En el segundo, parte de la suma de los costos del entierro de Caterina para hablar de la perspectiva, pues la operación se convierte en un cuadro “escrito”. Sólo Leonardo podría representar sumando, sólo Leonardo sugería con una cantidad el peso del duelo: “Cuenta y cuento: representar sumando. Total= duelo, muerte de la madre. Sumandos: 12. Suma: 120. Perspectiva, reducción, espejos trenzados, dragón octógono, exceso renacentista, jaula de resistencia”.⁴⁰⁶

En el tercero, al referenciar el trabajo de Foucault sobre *Las meninas*, y el de Freud sobre Leonardo, enuncia una ironía que sólo puede significar la atemporalidad del pensamiento y la mirada, o la fuerza de la perspectiva de Leonardo: “Por ejemplo, escribió estas líneas para Velázquez o Foucault: ‘El rostro del espejo es el de alguien que te mira, y

⁴⁰⁶ Octavio Armand, *Contra la página. Ensayos reunidos*, Calygramma, Querétaro, 2014, pp. 105-106.

cuyo ojo izquierdo se enfrenta con tu ojo derecho, como las cartas que imprimen y la cera que toma la impronta del sello”’.⁴⁰⁷

Será en el último fragmento donde hará una invitación sobre la cual pondrá un ejemplo: “Trazar límites, arrimándose, en lo posible, a aquello que hoy solo entrevemos, con cierta cautela, gracias a la mirada de Leonardo, como si estuviéramos ciegos, pero en sus ojos”’.⁴⁰⁸ Este símil, que se convierte en paradoja, porque se pretende ver desde una ceguera, señala que, con base en la óptica leonardina, se alcanza a entrever algo, lo que desplazará, con el tiempo, a la ceguera en el futuro. No citaré el ejemplo completo; no obstante, me interesa resaltar del pasaje, escrito en primera persona, aparte de su lenguaje y su ritmo poético —esperable de un poeta—, su carácter paradójico:

Súbitamente llegué a intuir no una alternativa o una conclusión sino una actitud. Más: una fe. Ni decir la verdad ni decir menos, mentir menos. Querer querer decir. En esa voluntad, implícitamente, se abre una reducción; pero una reducción expansiva, que hunde, en semilla, las puertas abiertas que abriremos.⁴⁰⁹

Una construcción paradójica que se funda en el oxímoron “reducción expansiva” y en las metáforas de la semilla y de las puertas. En la semilla que, aunque parece destinada al relegamiento al “hundirse”, germinará después en las puertas que, pese a estar abiertas en el presente, solo dejan entrever y, por ello, en el futuro se abrirán realmente. Ese movimiento contradictorio de ocultar para revelar, de reducir para expandir, corresponde al: se siembra para cosechar. En última instancia, quiere decir que hay que educar la mirada a la manera de Da Vinci con el fin de lograr ver, de verdad, en el futuro. Un proceso que, quizá, no genera suficientes resultados en el presente, pero sí en el mañana.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

Armand demuestra cómo el contenido, la estructura y la argumentación del ensayo son, en efecto, diversas; sin embargo, cumple con el desarrollo performativo, ya que la interpretación de la mirada leonardina no sólo se enuncia en el presente, sino que se “enfrasca” en el presente cuando el receptor la toma como suya al aceptar la invitación de renovar la mirada, la perspectiva de cómo ve las cosas, para encontrar la gracia que posee lo observado.

Asimismo, en “Proyecto para Lope de Vega (ensayo de repente)” se aprecia un desarrollo performativo y sin la necesidad de construir una argumentación retórica o académicamente convencional. Más aún, puede que no haya argumentos en sí, al constituir un ejercicio en torno a lo hipotético del “querer decir” y la interpretación. Lope de Vega sirve como marco estructural, pues el cubano sigue su estructura dramática de tres actos con la diferencia de que aquí los actos son breves y refieren a cada paso del experimento descrito, pero no realizado aún. Por consiguiente, la palabra *proyecto* denomina perfectamente la pretensión de Armand, debido a que se queda en el anuncio; no obstante, con este “simple” gesto dice más de lo que pareciera a primera vista.

El proyecto, comprende, al mismo tiempo, unas instrucciones. En el primer acto, Armand plantea que se lean tres textos teóricos (Arnheim: *Entropía y arte*; Eco: *Obra abierta*; Zaid: *La máquina de cantar*) y se recorten de allí las palabras que integrarán un soneto, un fragmento de prosa poética, un caligrama y una receta de cocina. Éstos se enviarán en sobres a determinados destinatarios para que, en el acto segundo, en la entrega, se les pida a los receptores que interpreten: “el soneto como escritura automática || el caligrama como mancha de palabras || la receta como cadáver exquisito || la prosa poética como poema en

prosa”.⁴¹⁰ Por último, el acto tercero corresponde al remitente, que tiene el deber de imaginar, de suponer, lo que pensaron sus destinatarios. Y, además, debe especular lo que debieron pensar acerca de su intención y qué querría decirles.

Este proyecto, instrucción, ensayo, que plantea Armand, invita a reflexionar sobre cómo todo proceso creativo puede tornarse circular, pues de la obra emerge la crítica; pero, en este caso, de la crítica emerge la obra que debe ser necesariamente interpretada por el receptor. Interpretación que debe prefigurar el creador y demostrar, con esto, que la interpretación no parece estar tan en segundo lugar como suele pensarse en cuanto a crítica del arte (obviamente incluida la literaria) se refiere. En consecuencia, la interpretación es un proceso que ocurre, también, al mismo momento de crear, de acuerdo con Armand, porque “el querer decir” implica “el querer ser comprendido”. Por lo tanto, hay un ejercicio del juicio, hay un “desarrollo performativo” de la idea de interpretación que en el poeta cubano es performativa en sí misma.

Gracias al “proyecto” de Armand en donde unas instrucciones invitan a pensar en el devenir de la creación y la interpretación, y su estrecha relación con la crítica, me permito devolverme varias décadas al ineludible Jorge Luis Borges. Aquí me interesan dos textos “El acercamiento a Almotásim” y “Laberintos”, ya que ambos ponen en cuestión la idea de que la crítica es una disciplina de carácter secundario,⁴¹¹ al ostentar un “juego”, donde se critica

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁴¹¹ Parto de esta premisa con base en tres teóricos en relación con el ensayo: Georg Lukács, Theodor Adorno y Edward Said. Lukács afirma: “el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (G. Lukács, *op. cit.*, p. 38.). Así, ensayista y crítico se confunden, puesto que la labor del ensayista es la crítica misma. Adorno, por su parte, “[el ensayo] acata el pensamiento crítico según el cual el hombre no es creador, nada humano es creación. El ensayo mismo, *siempre* referido a algo ya creado, ni se presenta como tal ni aspira a nada que lo abarcara todo, cuya totalidad equivaliera a la de la creación” (T. Adorno, *art. cit.*, p. 27. Las cursivas son mías). Finalmente, Said, que emparenta ensayo y crítica: “la forma le confiere al ensayista una voz con la que plantear preguntas de la vida, aun cuando esa forma deba servirse siempre del arte —un libro, un cuadro, una pieza musical—, en lo

lo que se crea simultáneamente, porque los dos escritos conforman reseñas ficticias que pretenden ser reales. “Laberintos”, además, sería el primer texto en el que Borges enuncia uno de sus *leitmotivs* más recurrentes: los consabidos laberintos. El crítico Gerardo Centenera ha dividido la estructura de este texto en tres partes: definición, reseña ficticia y cuento interpolado.⁴¹² Lo anterior en razón de que el autor de la “reseña”, que está firmada con un pseudónimo (Daniel Haslam) y no por Borges, inicia con la definición y las posibles etimologías del concepto “laberinto”. En segunda instancia, desarrolla la reseña de un libro y autor inexistentes: *A general history of labyrinths* de Thomas Ingram (1932), junto a la afirmación de que es la primera monografía de ese tipo, lo cual constituye, también, una mentira.

El reseñista prosigue con la mención de dos apéndices del libro e, incluso, cita “directamente” un fragmento del segundo de ellos; no obstante, el primero, en el que el autor no ahonda, lleva explícito un guiño en su título: “noticias apócrifas”.⁴¹³ Si bien no se puede considerar una reseña crítica, como “El acercamiento...”, el apócrifo crítico señala la falta de imparcialidad de Ingram en cuanto a las páginas dedicadas a cada laberinto y su compromiso con los detalles: pocos, con el de Lemnos, que Ingram presume ficticio; muchos, con el de Hauara. El reseñista refiere que Ingram habla de cuatro laberintos importantes de la antigüedad; empero, en la reseña, sólo trata lo concerniente a tres: Hauara, Lemnos y Creta. Resalta de este fragmento de “Laberintos” que está apoyado en autores y referencias reales, pese a la apocrificidad del objeto de estudio, ya que, efectivamente, Plinio, Herodoto y

que parece ser el tema puramente ocasional de sus investigaciones” (Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Ricardo García, Random House, Barcelona, 2004, p. 76. Las cursivas son mías).

⁴¹² Cf. Gerardo Centenera, “El origen de los laberintos de Borges: febrero de 1936”, en Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro y Susana Regazzoni (eds.), *Jorge Luis Borges: viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas*, OLMS, Hildesheim, 2018, p. 129.

⁴¹³ Jorge Luis Borges, “Laberintos”, en *Textos recuperados (1931-1955)*, Emecé, Barcelona, 2001, p. 158.

Flinders Petrie estudiaron el laberinto de Hauara y el faraón mencionado fue el responsable de su construcción.

En tercera instancia, el reseñista cita “textualmente” un apéndice —paratexto crucial, al igual, en la segunda reseña—, y no del cuerpo principal de la obra, una “Breve leyenda arábica”, y que comparte traductor con *Las mil y una noches*, el inglés Richard Burton; sin embargo, Centenera señala que el cuento es triplemente apócrifo, puesto que no forma parte del supuesto libro de Ingram; tampoco es una leyenda: fue escrito por el propio Borges y, en consecuencia, no cabría traducción alguna.⁴¹⁴ Cabe mencionar que el cuento aparece “reciclado” en otras ocasiones y como parte de contextos distintos. El crítico Antonio Cajero expone cómo es usado en cinco ocasiones y recontextualizado siete veces:

Pasa de “noticia apócrifa” [...] a leyenda traducida por Burton; de ahí, a una sección colecticia que Bioy y Borges publicaban en *Los Anales de Buenos Aires*; [...] en la segunda edición de *El Aleph*, colección de relatos firmada por Borges, se le adjudica una triple función y una triple autoría: del autor de *El Aleph*, del rector Allaby de “Abanjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y de los copistas de *Las mil y una noches*; [...] finalmente, como un relato breve y extraordinario en una antología firmada por Bioy y Borges: diversos contextos, fuentes y autorías con que Borges juega al ajedrez con sus lectores, atónitos con cada nuevo movimiento.⁴¹⁵

En efecto, la metáfora que enuncia Cajero, “Borges juega al ajedrez con sus lectores”, resulta operativa dentro de esta misma reflexión acerca de “Laberintos”, ya que el texto es una reseña ficticia que finaliza con un pequeño cuento que pretende ser parte de los paratextos de la obra revisada. En sí misma, la reseña parece ser de tipo divulgativo, descriptiva, casi un resumen del contenido de la obra; no obstante, además de la estrategia de lo apócrifo, el reseñista juega con las convenciones de la crítica, pues pone su atención en los paratextos más que en el cuerpo principal, a la vez que introduce un texto ficticio en un juego metanarrativo. La leyenda arábica termina por captar toda la atención de la reseña, hecho que conflictúa el pacto

⁴¹⁴ Cf. G. Centenera, art. cit., p. 139.

⁴¹⁵ Antonio Cajero, *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, p. 200.

entre lector y crítico, a raíz de que el lector cree que lo que lee forma parte de la obra reseñada y que le revela, a partir de los márgenes, la cantidad de información que reúne la monografía. Borges consigue atraer la atención hacia un texto apócrifo que ha sido resultado de su propia pluma.

De manera similar, procede el argentino con “El acercamiento a Almotásim”, porque utiliza una serie de artificios en aras de otorgar sugestión de realidad a su reseña ficticia. Con todo, “El acercamiento...” tiene una contundencia que no alcanza “Laberintos”, pese a la asimilación de diferentes discursos (usar un relato breve como muestra de la obra reseñada, por ejemplo). Esta contundencia reside en la serie de recursos que emplea Borges: en primer lugar, debido a que la reseña inicia con las impresiones de un crítico (real), Phillip Guedalla, de la “obra” en cuestión, *El acercamiento a Almotásim*, al igual que otras reseñas que de ella se ocuparon.

Todas las personas mencionadas en el primer párrafo son reales: los críticos, los periodistas y los escritores, estos últimos emparentados, en las lecturas de los primeros, con el supuesto autor indio “Mir Badahur Ali”.⁴¹⁶ El segundo párrafo se dedica a la recepción, al mencionar la cantidad de reimpresiones y ediciones, con sus respectivos editores o prologuistas. Todo lo anterior ornamentado con jerga crítica de editor o crítico experimentado, sin dejar de lado la enumeración de las revistas que se encargaron de hacer eco del supuesto libro. De nuevo, las personas mencionadas y las revistas aludidas existieron. Luego, en una especie de adenda, el autor refiere libros que posiblemente influyeron en la

⁴¹⁶ El artículo de Antonio Cajero, “Fundación mitológica de la ficción crítica: «El acercamiento a Almotásim», de Jorge Luis Borges”, expone la cantidad de referencias extratextuales verdaderas que contiene el texto de Borges y, asimismo, los cambios entre las ediciones en las que apareció “El acercamiento...” de forma más precisa (Antonio Cajero, “Fundación mitológica de la ficción crítica: «El acercamiento a Almotásim», de Jorge Luis Borges”, en Sergio Ugalde y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Iberoamericana, Madrid, 2016, pp. 289-310). Es relevante mencionar que en este trabajo me apego, en exclusiva, a la versión aparecida en las *Obras completas* de Jorge Luis Borges (como parte de *Historia de la eternidad*).

escritura de “The approach to Al-mu’tasim” en su sustrato místico. Borges incluso “se atreve a sugerir” a un cabalista judío del siglo XVI como antecesor.

Finalmente, el uso de la nota al pie reforzaría la naturaleza “académica” del texto, pues las notas explicativas no suelen usarse en las narraciones y mucho menos en las ficticias. Allí “complementa” más información acerca de *El coloquio de los pájaros* y, de lo que trata en última instancia el libro apócrifo, el principio de identidad, afirmándolo con una referencia real, entre paréntesis, del filósofo Plotino. Aunado a esto, refiere textualmente haber consultado “el décimo tomo de *Las mil y una noches* de Burton y la monografía *The Persian Mystics: Attar* (1932) de Margaret Smith”.⁴¹⁷ Aquí hay otro guiño: el hecho de apelar a un texto de ficción, *Las mil y una noches*, como autoridad. Gracias a lo anterior, Borges construye un texto verosímil afincado en referencias que pretenden —y en realidad son— ser académicas y constatables en la vida real. Los paratextos, las alusiones, la intertextualidad, la estructura misma de su “nota crítica” funcionan para establecer un entramado verosímil en el cual se pueda asentar el libro apócrifo, a causa de que todas las referencias son verdaderas. Lo único ficticio es el libro objeto de estudio y lo que se menciona acerca de él.

De modo que no resulta sorprendente la noticia de que uno de los amigos de Borges (se presume que fue el propio Bioy Casares) encargara la obra a su librero de confianza. El entramado alcanza su cometido: nadie sospecharía de la inexistencia en cuestión de la obra “nacida en Bombay”. De ahí la validez de la suposición del juego deliberado de Borges con la crítica, puesto que golpea a la directriz que la erige como disciplina de carácter secundario: logra demostrar que es posible criticar lo que sólo existía en la imaginación. El proceso es más complicado, porque al escribirse el “curso general” del libro, lo imaginado se plasma en

⁴¹⁷ Jorge Luis Borges, “El acercamiento a Almotásim”, en *Obras completas* (1923-1972), Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 418.

un contenedor, en este caso, un libro (de ensayos o de cuentos según fuese la edición). La imaginación se plasma a la vez que sus resultados son evaluados por el sujeto que imaginó, un movimiento impensable hasta que Borges lo realizó.

Con todo, el hecho de que el libro estudiado sea apócrifo no es lo único extraordinario de esta nota. El texto ostenta marcas que lo separan de la rigurosidad de la academia, sobre todo al ser un tipo de reseña crítica. El juego de Borges no termina con el objeto de análisis, sino que prosigue en el “análisis” mismo. En primer lugar, la valoración del crítico depende de una “intuición autorizada” de la superioridad de la primera edición con base en un apéndice, debido a que sólo tiene acceso a la segunda edición.⁴¹⁸ Tal práctica, la de determinar juicios a partir de paratextos, en especial los apéndices, era común en la era medieval; pero, en el siglo xx resultaría inadecuada. En segundo lugar, anuncia en varias ocasiones que expondrá el argumento o curso general de *El acercamiento a Almotásim* y no lo ofrece hasta haber descrito los acontecimientos sucedidos en los primeros dos capítulos, lo que genera la ilusión de que el autor llega a la idea central de la obra apócrifa en el momento de la enunciación (lo que compondría un aspecto del desarrollo performativo de este texto).

En tercer lugar, al resumir los primeros capítulos, deja marcas textuales de duda, como si el reseñista no supiera en realidad qué ocurrió y qué no; sin embargo, pocas líneas después hace descripciones muy específicas sobre el espacio en el que ocurren los hechos, a saber: “Atraviesa dos vías ferroviarias, o dos veces la misma vía. [...] Sube por una escalera de fierro —faltan algunos tramos— y en la azotea, que tiene un pozo renegrido en el centro, da con un hombre escuálido, que está orinando vigorosamente en cuclillas, a la luz de la

⁴¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 414.

luna”.⁴¹⁹ Cuarto, se burla directamente del supuesto autor indio a causa de no llevar a cabo la “buena conducta literaria” de no convertir al héroe protagonista en una alegoría divina y lo acusa de estar muy lejos de ser un genio.

Finalmente, y quizás lo que más lleva la impronta ensayística, son las marcas del proceso crítico, las que dan esa ilusión de estar “siempre en el presente”, característica primordial del desarrollo performativo: “Antes de examinarla y discutirla, conviene que yo indique rápidamente el curso general de la obra”; “Si no me engaño”; “En el decurso de esta noticia, me he referido al...”,⁴²⁰ etc. Y, a la vez, le permiten al reseñista ficticio tomarse licencias que serían mal vistas en un entorno serio, ya que afirma que es imposible resumir el libro completamente y luego expresa su preocupación por su parco análisis: “releo lo anterior y temo no haber destacado bastante las virtudes del libro. Hay rasgos muy civilizados: por ejemplo, cierta disputa del capítulo diecinueve en la que se presiente que es amigo de Almotásim un contendor que no rebate los sofismas del otro, ‘para no tener razón de un modo triunfal’”.⁴²¹

De tal suerte se evidencia el “desarrollo performativo”, aquí llevado a una posibilidad superlativa: la interpretación de una obra que se crea al momento de ser juzgada. Dichas marcas textuales del crítico ficticio afinan su reseña al presente; mientras que el lector se ve confrontado a interpretar una interpretación ficticia que sólo reconoce como tal gracias a las afirmaciones tramposas derivadas del texto. Así, la ironía se vuelve omnipresente en el ensayo, ya que por completo constituye una antífrasis al sostener, y hasta juzgar, la existencia de un libro apócrifo. Además, la ironía, al igual, hace presencia en los guiños desperdigados

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 415.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 414, p. 416, p. 418.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 417.

en el texto que se burlan del supuesto autor indio, de sus reediciones y de la soberbia en general de los seres humanos.

La impresión que deja la lectura de “El acercamiento a Almotásim” es que el lector ha sido blanco de un juego. A primera vista, todo funciona y se fundamenta adecuadamente en referencias extratextuales confiables; pero luego ese ambiente se diluye poco a poco: el libro ni el autor existen; la trama en general no está bien delineada; el “crítico” no parece ofrecer una descripción confiable de la obra; el reseñista se permite juicios morales dirigidos directamente al autor apócrifo y usa la ironía con el fin de burlarse de él y de su supuesta creación. Y es que, gracias al argentino, podemos asistir al juego deliberado que admite problematizar las nociones básicas de la crítica y el ensayo, pues para Borges todo debía ser narrativo, incluidos los poemas y los artículos.⁴²² En este sentido, Liliana Weinberg afirma: “Con Borges se pone en evidencia que todo texto instaaura una postura enunciativa ficticia”.⁴²³ El resultado es que la ficción se vuelve parte integral del ensayo y en el caso de “Laberintos” y “El acercamiento...” es su núcleo como tal.

El engaño borgiano surte efecto dentro de la diégesis, tanto así que el tema central del libro apócrifo de “El acercamiento...” (y de sus precursores y semejantes mencionados en la misma reseña) conquista la atención del lector: el dilema del principio de identidad y de la correspondencia entre la divinidad y cada ser existente, al igual que “Historia de los dos reyes y los dos laberintos” acapara toda la fuerza de “Laberintos”. Las reseñas ficticias de Borges son, en efecto, verosímiles, pese a los deliberados guiños que introduce en ellas. De ahí que Weinberg sostenga que, con base en Borges, sin un hilo argumental aparentemente claro se

⁴²² “Los poemas también. Todo debe ser una situación o desenlace. Desde luego, puede uno proponerse como ideal escribir algo no narrativo, pero casi siempre fracasará. Para mantener el interés del lector, hay que hacer los artículos como pequeños cuentos” (en Jorge Luis Borges en Adolfo Bioy, *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2006 citado por A. Cajero, “Fundación mitológica...”, art. cit., p. 297).

⁴²³ L. Weinberg, *Pensar el ensayo*, p. 193.

consigue convencer al lector: “Borges demuestra cómo, metidos en el ámbito de la literatura, la adhesión del lector se obtiene por la propia validez del decir y no sólo —o no tanto— por la convicción personal del autor, el rigor argumentativo o la posibilidad de verificar lo aseverado”.⁴²⁴

“Laberintos” y “El acercamiento...” constituyen un excelente ejemplo de cómo la *ars combinatoria* de Bense puede ir en contra de la misma teoría al minar sus presupuestos. En cierto modo, al jugar con los “umbrales”⁴²⁵ de sus textos, y sus libros, Borges se burla directamente de las convenciones de la academia literaria y así construye ensayos al más puro estilo de Montaigne (y de Bense); pero también enfrenta la idea de “buena fe”, aquella que prologa todo el ensayo moderno:

Este es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertirá que con él no persigo ningún fin trascendental, sino sólo privado y familiar; [...] Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos para que, cuando yo muera [...] por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. [...] Así, lector, sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí.⁴²⁶

La *captatio benevolentiae*, la falsa modestia que identificaría Lukács, que antepone el ensayista a sus reflexiones y dice garantizar la buena fe, la carencia de algún impulso egoísta, no se recupera ni en “Laberintos” ni en “El acercamiento...”. Esto no significa que Borges no se implique en sus obras, porque lo hace, aunque no en el sentido de Montaigne que vierte en sus obras el recuento serio de su sabiduría. Borges las ve como el espacio de sus experimentos y, por ello mismo, no existe la modestia ni la “buena fe”. La intención del sujeto del pensar sigue al mando, pero no intenta acercar al lector a su vida íntima, intenta

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴²⁵ “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 7. Cursivas en el original).

⁴²⁶ Michel de Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, tomo I, *op. cit.*, pp. LXV-LXVI.

confundirlo; le exige un trabajo activo de interpretación, en especial, si el lector es un teórico o crítico literario.

Bioy Casares afirmaría que textos del tipo de “El acercamiento...”, que denomina “notas críticas”, “dan al autor la libertad (difícil en novelas o en cuentos) de considerar muchos aspectos de sus ideas de criticarlas, de proponer variantes, de refutarlas”.⁴²⁷ De este modo, Bioy intenta darle sentido a los juegos de su querido amigo en su reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan*. En mi lectura, no obstante, Borges al seguir las convenciones de la crítica, y claramente parodiarlas, no busca exhibir sus propias reflexiones teóricas, sino problematizar la disciplina y sus dinámicas como tales.

De ahí que no exista “buena fe”. El lector no asistirá a las lecturas de Borges sobre libros raros de laberintos ni sobre libros hindúes, sino a la parodia de éstas, en el sentido de que los libros objetos de estudio o los autores, no existen y, además, que la misma “crítica” que elabora sobre ellos se toma grandes licencias. Inesperadamente, aunque todo conforma un juego decididamente intelectual, constituye un juego, al fin y al cabo, y, en consecuencia, detona sentimientos. La intención del sujeto de pensar es, en sí misma, divertida, pese a que “juegue ajedrez con sus lectores”. No hay argumentos en sentido estricto, pero esto no significa que no haya argumentación, porque, como ya lo he mencionado de la mano de Weinberg, el lector experimenta el “acuse de recibido”, ya que todo lo involucra: debe compartir las convenciones de las reseñas académicas (y otras referencias que le permitan comprender las ironías) y del ámbito crítico en general; debe releer para lograr la comprensión y la detección de los guiños escondidos y la totalidad del entramado. Es decir, el lector objetivo de Borges no sólo debe trabajar, de acuerdo con Estanislao Zuleta, también debe sufrir, porque desentramar todo lo anterior pasa por la curiosidad, pero también por la

⁴²⁷ Adolfo Bioy, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Sur*, año XII, núm. 92, 1942, p. 61.

frustración y, al final, por el alivio y la satisfacción de haber entendido el propósito de las reseñas borgeanas.

En síntesis, lo cautivador de este asunto es que, pese a ir en contra de las normas de la crítica de su momento histórico, ni “Laberintos” ni “El acercamiento...” dejan de ser ensayos. Quizás el juego borgiano estaría en contra de la normatividad de Lukács; sin embargo, sería la plasmación de las más particulares características del género ensayístico: ser libre de certezas, problematizar ideas que se dan por sentadas, tomar a la imaginación como fuente de conocimiento, causar un efecto emocional en el lector y, sobre todo, el constante ejercicio del juicio, el desarrollo performativo, que se circunscribe desde la concepción de una obra que se imagina para ser interpretada. De nuevo, sobran las paradojas, porque, muy posiblemente, Bense y Adorno estarían muy satisfechos con las acciones de Borges.

4. 3. CONCLUSIONES PARCIALES

La argumentación, propia de géneros como el sermón, la disertación, el tratado, el artículo científico o académico, también se ha considerado un elemento imprescindible de la ensayística, sobre todo, a partir de la visión académica, argumental y retórica del género. Y, pese a que, en efecto, el argumento está presente en la mayoría de los ensayos aquí revisados, el “argumento ensayístico”, y esto en tenor con Arenas Cruz, no es únicamente una premisa de tipo objetivo, sino que en el ensayo se despliega y pasa por lo subjetivo para convertirse en persuasivo, porque lo que interesa en la argumentación ensayística es su capacidad de disuasión y, por lo tanto, esta se vuelve casi que inseparable de lo afectivo.

El ensayo, con todo y que pone “en juicio” uno o varios temas o problemas, exhibe un gran componente afectivo que surge en las inclinaciones del sujeto del pensar y muchas

veces se expone mediante las figuras retóricas o el tipo de proposiciones que utilizan los diversos ensayistas. De esta suerte, la retórica se encuentra muy presente en los ensayos; pero no en sintonía con la propuesta restrictiva de Arenas Cruz, sino de un modo mucho más libre, dependiente de las intenciones del sujeto del pensar y del desarrollo interpretativo del sujeto de enunciación. De este modo, en concordancia a lo propuesto por José Luis Martínez⁴²⁸ y Arenas Cruz, donde conseguir la suscripción del lector es el objetivo final de los ensayos, el “argumento ensayístico” que es, en gran parte, de tipo emocional, está construido a base de herramientas retóricas (analogías, metáforas, símiles e ironías), gramaticales (pronombres y tiempos verbales) y de contenido de la experiencia vital del sujeto del pensar.

El ensayo apela directamente a la emocionalidad de su lector, pues, aunque toque temas que no parecen ser del dominio popular, los acerca al lector al fundirse con él, al invitarle a imaginar, a recordar, a evocar, al explicarle por medio de figuras retóricas y ejemplos de su contemporaneidad. Si bien el ensayo no tiene propiamente una intención didáctica, en Hispanoamérica, con base en el *corpus* del anterior y el actual capítulo, puede concluirse que esta necesidad de causar un efecto emocional en la lectura, esta voluntad de persuasión, se liga estrechamente con un compromiso social, explícito o implícito, que presentan muchos de los ensayistas aquí citados. Hay un compromiso por vindicar el papel de la mujer en la sociedad, sobre todo en el ámbito moral; un compromiso por construir identidad hispanoamericana; un compromiso por la educación y la defensa de la literatura; un compromiso por la libertad de culto, de ideología y de expresión; un compromiso por la defensa de la dignidad de los trabajadores; un compromiso por la incentivación a la crítica y la autocrítica de la creación y su interpretación. Lo anterior se colige con lo dicho en el

⁴²⁸ José Luis Martínez, *Teoría del ensayo* [versión electrónica], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 18.

capítulo previo, en cuanto los ensayistas ejercen su “sujetividad” como sujetos sociales y figuras intelectuales pertenecientes a un periodo determinado.

Entonces, la argumentación ensayística tiene una finalidad disuasora y, por ello, varía ampliamente: desde lo afectivo, lo nimio y lo cotidiano como base del conocimiento (Teresa de la Parra, Victoria Ocampo); el uso de ejemplos literarios y la apelación a la autoridad (Gabriela Mistral, Rosario Castellanos, Estanislao Zuleta); el uso del humor como herramienta única (González Prada) o como parte de un experimento (Armand y Borges). Todo lo anterior, permeado por la retórica, incluso en el diferente caso de las reseñas ficticias de Borges y el ensayo leonardino de Armand.

En contraposición, “Proyecto para Lope de Vega” carece de figuras retóricas evidentes, aparte de la constante paradoja que representa en su totalidad. Por lo tanto, la retórica no es omnipresente en la argumentación ensayística, al menos con base en la pequeña muestra contenida en el actual capítulo, pese a su carácter persuasivo, porque tanto Armand como Borges demuestran que puede lograrse la adhesión del lector por medio de otras estrategias. En otras palabras, hay ensayos que no necesitan de la argumentación convencional.

En el caso de Armand, la doble interpretación del desarrollo performativo se ve obligada a expandirse aún más, al ser un texto que se concibe para interpretación, es decir, desde su necesidad de ser comprendido; pero el movimiento no va en un solo sentido de autor a lector, sino que debe regresar: más allá de la imprescindible interpretación del texto, el lector debe imaginar qué quería el autor que él entendiera. Entonces, las intenciones del sujeto del pensar engloban todo el proyecto y critican, sin enunciarlo, la idea de la secundariedad de la crítica y la interpretación, en relación con la propia creación.

En síntesis, en cuanto al “Proyecto” no puede afirmarse que use argumentos, porque la base está compuesta por unas instrucciones, todo el contenido es, en sí, una sugerencia, ya que la clave reside en las diferentes interpretaciones que sugiere el texto. En este sentido, puede sostenerse que las reseñas de Borges carecen de argumentos, pero, de igual manera, logran un efecto de reflexión, y de emoción, en el lector. Tanto Armand como Borges consiguen el objetivo de la argumentación y el fin último del ensayo, de acuerdo a lo que sostienen Arenas Cruz y José Luis Martínez.

En el caso de las reseñas borgeanas, al tener la interpretación como punto de partida de la creación, y la ficción como núcleo, el argentino crea una forma muy particular de ensayo, pues sigue cumpliendo el desarrollo performativo. Y lo cumple a raíz de que su “juego” se ancla en el movimiento anterior del sujeto del pensar que imagina, interpreta y juzga al mismo tiempo el texto imaginado. El resultado debe ser interpretado, a su vez, por el cándido lector que, únicamente por medio de la relectura, descubrirá los diferentes grados del juego borgiano que pone en tela de juicio la solidez de la disciplina crítica y su definición de disciplina secundaria.

Debido que a que lo emocional es un elemento *sine qua non* a la hora de convencer a alguien de, y que influye hasta en la intención del sujeto del pensar a la hora de escoger el tema y cómo lo desarrollará (y en esto pueden incluirse los experimentos exitosos de Armand y Borges), hace parte consustancial de la “argumentación ensayística”, pero también de ensayos en los que no parece existir argumentos, porque también se apela directamente al lector, se *intenta* que haga algo (que interprete, que anticipe, que se frustre, que reflexione acerca de la misma interpretación) y, por ende, hay cabida a lo emocional. En consecuencia, a pesar de que no pueda afirmarse que haya presencia de argumentos en Borges y Armand, ambos argumentan, según la definición base del presente capítulo, otorgada por Anscombe

y Ducrot, pues la argumentación intenta influir, transformar o reforzar las creencias o los comportamientos (conscientes o inconscientes) de su receptor objetivo. Y ambos poetas lo consiguen al mellar en los fundamentos endebles de la crítica y la teoría, alentando la reflexión del lector.

Así que puede sostenerse que el ensayo, además de ostentar desarrollo performativo, que involucra en última instancia al lector, al igual tiene como característica intrínseca la apelación reflexiva y emocional del receptor: necesita que simpatice o se enoje para que mantenga la atención y, finalmente, alcanzar su adhesión o su oposición, según sea el caso, pero siempre en aras de detonar la reflexión. En síntesis, en el ensayo no existe un solo tipo de argumentación ni tampoco la retórica sería omnipresente en ésta, pero, en la mayoría de los textos, se identifica un hilo argumentativo. Pese a lo anterior, que sea un rasgo fundamental, no lo vuelve automáticamente elemento de especificidad, debido a que, como lo exponen Armand y Borges, puede convencerse al lector mediante la imaginación, la ficción y, sobre todo, el afán de juzgar que se despliega en el desarrollo performativo, sin necesidad de blandir argumentos (en el sentido de prueba o motivo). Lo ineludible, entonces, radica en la voluntad ensayística de propiciar la reflexión, propósito que comparte con la argumentación en general.

CONCLUSIONES

Con base en las variadas teorías y reflexiones consultadas a lo largo de este trabajo, y de las producciones de índole académica, así como los libros que se han publicado en los últimos treinta años, puede afirmarse que existe un esfuerzo común por hallar aquello que le otorga identidad al ensayo. Esto ocurre incluso en los casos en los que se concluye que tal identidad no existe. Mi estudio siguió esta dinámica, no para solucionar el problema de la clasificación del ensayo frente a los tres géneros canónicos, o para establecer una teoría preceptiva o didáctica del ensayo, sino para explicar la vigencia y la relevancia del ensayo en la actualidad, a sabiendas de la escasa teoría, especialmente de índole prescriptiva, dedicada a éste.

Como se mencionó en la “Introducción”, la tesis de doctorado de Joan de Dios Monterde comparte objetivo con el presente trabajo: el hallazgo de la especificidad ensayística. Dicho estudio ilustra su análisis con un compendio de ensayos españoles, que van de los años 1965 a 1992. El resultado de su investigación sostiene que el punto de vista autoral le otorga unidad a todo el conjunto dinámico que puede englobar un ensayo. En contraposición, pese a que admito que el punto de vista del *sujeto del pensar* (punto de vista autoral), las inclinaciones afectivas y la influencia del ámbito socio-histórico determinan en gran medida los temas ensayados y su tratamiento, para mí la especificidad del ensayo no reside en este aspecto de la subjetividad, sino en cómo aquélla se despliega en lo que yo denomino “desarrollo performativo”: el despliegue interpretativo que realiza el ensayista, proceso de pensamiento que se revela en tiempo presente al lector que, a su vez, interpreta las interpretaciones que le brinda el ensayista.

El concepto se fundamenta en el desarrollo del juicio que postularía Georg Lukács (con la notable salvedad de que ya había sido reconocido en los ensayos de Montaigne por

su heredera intelectual: Marie de Gournay), el presente de la interpretación de Liliana Weinberg y la mirada del presente de Pozuelo Yvancos. La subjetividad conserva en mi planteamiento gran peso, pero no tanto como el que le adjudica Monterde en el suyo, puesto que la especificidad, en mi propuesta, radica en el desarrollo del juicio, en el tratamiento de los temas, que denomino *performativo*, porque el ensayista enuncia y juzga (en los términos de esta tesis, *interpreta*) al mismo tiempo. Dinámica que revive en la lectura, ya que se entrega de primera mano al lector —aspecto en el que está de acuerdo el propio Monterde—, usualmente en tiempo presente, la indagación que emprende el ensayista y que, al igual que el lector, desconoce cómo será su término.

La existencia del “desarrollo performativo” le da fundamento a la intuición compartida que cataloga a un texto como ensayo, aunque se presente por medio de otro género o combine varios de ellos. En consecuencia, el ensayo no tendría una forma definida o modélica; pero, en cambio, se abre a la posibilidad de apropiarse de cualquier forma o género discursivo. De este modo, su carácter flexible y prometeico ha logrado mantenerlo vigente frente a los ataques que sufrió por su inespecificidad genérica. No se trata de pensar al ensayo como un “cajón de sastre”, sino como una expresión metamórfica que puede acudir a cualquier forma en aras del despliegue del juicio con el propósito último del género —hecho en el que parecen coincidir la mayoría de teóricos y académicos—: propiciar la reflexión en el lector.

En cuanto a la pregunta por los temas en el ensayo, se descubrió que el catálogo temático era casi ilimitado y que existían diversas formas y estructuras en los textos analizados. Aparecen conferencias, artículos, cartas e incluso diálogos. La muestra más representativa fue el diálogo “Autour de la table” (Alrededor de la mesa) de George Sand, en el cual el sujeto del pensar se ficcionaliza y se convierte en una suerte de moderador en un

intercambio entre una familia ficticia, los Montfeully. Por medio de varias voces, la autora francesa logró criticar, apoyar y, simultáneamente, crear una síntesis entre diferentes perspectivas que, aunque autónomas dentro del texto, pertenecen al mismo sujeto del pensar.

La excusa es una reunión familiar en torno a una mesa; pero el punto clave es exponer las diversas opiniones acerca de un tema, de una obra, o de un autor. De este modo, se configura un desarrollo performativo que abarca diversas voces, ficticias e intratextuales, mediadas por la narradora, ficcionalización de George Sand. De este modo, varios sujetos de enunciación conviven, a pesar de que sólo hay un sujeto del pensar. Esta táctica se estructura con la intención de presentar, de la manera más amplia posible, las distintas aristas de un tema sometido a juicio.

Algo semejante ocurre con el diálogo de Lukács, “Riqueza, caos y forma: un diálogo sobre Laurence Sterne”, con la diferencia de que el sujeto del pensar no se ficcionaliza en un moderador, pues en este diálogo no hay ninguno: conforma el enfrentamiento entre dos rivales amorosos con el pretexto de la obra de Sterne. Como se mencionó en el Capítulo 2, los argumentos de Vicenz, quien gana la discusión (y la gana, porque es premiado con el afecto de la chica), cambian de acuerdo con las impresiones de la muchacha. En consecuencia, el sujeto del pensar demuestra que la crítica también puede verse afectada por lo sentimental, tanto así que la fluidez del desarrollo performativo puede verse guiada por esto.

Además, Lukács ofrece el ejemplo más paradigmático de la “camaleonización” ensayística, pues el prólogo de su libro *El alma y las formas*, considerado el texto fundador de la teoría acerca del ensayo, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, es, en realidad, una carta. Esta carta opera como prólogo y, al mismo tiempo, constituye un ensayo sobre el propio ensayo. En ella, Lukács expone la importancia del juicio al tiempo que lo ejerce:

realiza un desglose entre la ciencia, la poesía y la crítica, que lo conduce al ensayo. Su prólogo posee, además, una marcada dimensión afectiva, dado que la “vivencia sentimental de los conceptos” es uno de los propósitos del ensayo. Por esta razón, la vida de Sócrates se erige como modélica al ensayar. Resulta sencillo establecer una relación entre los diálogos socráticos y los diálogos de Lukács; sin embargo, el pensador húngaro postuló que la teoría, la crítica y, por ende, el ensayo, tienen un carácter intrínsecamente afectivo.

El amplio *corpus* del capítulo 2 sustenta la idea de que el ensayo carece de una estructura o forma definida, así como de temas predilectos; no obstante, la mayoría de los temas ensayados reflejan una inclinación clara del sujeto del pensar influida por su contexto sociohistórico y sus afecciones personales. Por lo tanto, en el desarrollo performativo, el ejercicio del juicio que se brinda en el presente a los lectores, se encuentra lo que une a estos distintos textos como ensayos: las cartas, las conferencias, los artículos, los libros y los diálogos, tienen como eje poner a prueba uno o varios temas. Esta prueba se ofrece al lector de manera inmediata para crear la ilusión de que la interpretación ocurre simultáneamente con la lectura.

De la mano del diálogo de Sand, donde el sujeto del pensar se transforma en diversas voces y, por ende, en distintos sujetos gramaticales, me traslado al Capítulo 3, dedicado al yo ensayístico, ya que se evidenció cómo, en varios textos del siglo XIX hispanoamericano, un único sujeto de enunciación se convertía en múltiples sujetos gramaticales, especialmente en las formas de primera persona. En dicho capítulo, los distintos discursos, conferencias, cartas y artículos manifestaban una constante preocupación por el bien común. Se observa un fuerte activismo orientado hacia la lucha por la identidad, la defensa de los derechos de las mujeres y la valoración de la literatura. Por ello, este claro compromiso involucraba directamente a una voluntad persuasiva de los autores. De ahí la importancia de los diferentes

sujetos gramaticales del sujeto de la enunciación, pues éstos acercaban a los lectores, los interpelaban o los incluían en la lucha común que era enarbolada en el escrito; sin embargo, los textos no constituyen panfletos: son constructos firmes afianzados en la argumentación de índole retórica que, en muchas ocasiones, obedece a las partes de un discurso retórico tradicional. Esto puede notarse con mayor facilidad en los discursos de Francisco Zarco y José María Lafragua, pero también en “Nuestra américa”, de José Martí.

La lucha intelectual femenina se apoya en la historia y en textos canónicos para demostrar la valía de la mujer, con lo que contrarresta las afirmaciones infundadas de la sociedad machista de la época. Los artículos publicados en periódicos por Gertrudis Gómez resultan especialmente efectivos, pues refutan falsas ideas mediante la retórica y, en ocasiones, la historia religiosa. ¿Qué hombre, del siglo XIX, que se preciara de ser recto y devoto, podía negar las capacidades de la Virgen María? De modo similar, el buen modo de vivir, sustentado en una sólida base religiosa, se transmitía en el hogar decimonónico por medio de las mujeres. Por ende, Clorinda Matto de Turner las exhorta a encarnar su papel en la sociedad como faro moral mediante una crítica a la generalidad de su país que invita, incluye y alude a las mujeres al utilizar las primeras personas del singular y del plural.

Aparte del desdoblamiento del sujeto de la enunciación que puede presentarse en el desarrollo performativo, sin el acto de interpretación no existiría lo que se denomina “yo ensayístico”, pues éste resulta del proceso interpretativo por parte del sujeto del pensar. Cabe recordar la afirmación de Michel de Montaigne, quien sostiene que él es consecuencia de su libro y no al contrario. El yo ensayístico no coincide directamente con el sujeto del pensar, sino que emerge de la tensión textual entre ese sujeto y el sujeto de la enunciación. Si se parte del hecho de que se ensaya para conocerse a sí mismo y para estudiar al hombre —según Maurice Merleau-Ponty—, esto sería imposible sin un desarrollo performativo, que pone en

cuestión hasta las propias ideas del sujeto del pensar. Y que lleva este confrontamiento al lector, objetivo último de la dinámica del ensayo.

Por último, es en el desarrollo performativo donde se evidencia la argumentación, puesto que ejercer el juicio muchas veces requiere de argumentar; pero argumentar no implica necesariamente la presencia de argumentos, porque se puede lograr la adhesión al lector sin éstos. Aunque estén relacionados, argumento y argumentación no son equivalentes. Mientras que el argumento es una proposición que va a favor o en contra de algo, y que ofrece alguna clase de prueba, la argumentación es la acción en donde se busca convencer al receptor. Si bien la mayoría de textos revisados a lo largo de la presente tesis ostentan argumentos, en gran parte de índole afectiva, no todos los escritos los usan. Verbigracia, y como ya se estudió en el último capítulo, los escritos de Octavio Armand y de Jorge Luis Borges que confrontan a la disciplina crítica. Con sólo unas instrucciones, el poeta cubano demuestra la fragilidad de aquel principio que sostiene que la crítica es una actividad de carácter secundario, así como Borges lo consigue por medio de dos reseñas ficticias.

Entonces, el desarrollo performativo no sólo dota al ensayo de infinitos alcances en cuanto a formas, estructuras y temas se refiere, también lo faculta para usar distintos tipos de sujetos de enunciación y distintas clases de argumentación. Sobre esta última, incluso, la dinámica interpretativa del desarrollo performativo posibilita la adhesión del receptor sin ofrecer argumentos. Y, es importante no dejar de lado, sin esta doble dinámica interpretativa que se exhibe en tiempo presente no podría surgir lo que se denomina “yo ensayístico”, pues el fuerte carácter subjetivo del ensayo constituye un movimiento circular: el sujeto del pensar manifiesta una intención reflexiva que en exclusiva ve su finalización al término de la reflexión. La tensión irresoluta, pero fértil, entre el sujeto del pensar y el sujeto de

enunciación, da paso al yo ensayístico y sus inferencias (no definitivas, porque en el ensayo nunca lo son) que, a su vez, serán puestas a juicio por el lector.

Aparte de completar la doble dinámica interpretativa, el lector, como se ha dicho previamente, representa el objetivo del ensayo. Y es que el ensayista, aunque desconozca el fin de su discurrir, lo hace con una intención en mente. Intención que busca hacer partícipe al lector. Adicionalmente, el lector encarna un papel clave en el momento de la tipificación de un texto con el rótulo de *ensayo*. Esto debido a que el ensayista exige un lector activo que esté dispuesto a seguir su proceso de pensamiento, a interpretarlo junto con él, y porque el lector, a raíz de su horizonte de expectativas y su contexto sociohistórico, que determina en gran parte sus prácticas lectoras, identifica el desarrollo performativo, así como otras características recurrentes que se hallaron a lo largo de estas páginas: el punto de vista del sujeto del pensar, la falsa modestia, la vindicación de lo cotidiano y lo nimio, la argumentación fluida con base en la retórica y en lo afectivo y, fundamentalmente, la intención (explícita o no) de conmover o persuadir al lector.

En este sentido, es el lector quien identifica el discurrir del desarrollo performativo, pues la diversidad ensayística hace imposible que posea una estructura modélica. Por lo tanto, el lector no sólo es el destinatario de todo el constructo apelativo de los ensayos, sino el encargado final de posicionarlos como tales. En la tradición académica, la mayoría de los discursos, conferencias, artículos periodísticos y crónicas, escritos en nuestro subcontinente, son leídos como ensayos, no por un capricho de los lectores especializados, sino porque las características mencionadas de los textos los facultan para ello, especialmente el desarrollo performativo que fundamenta por qué el ensayo adquiere esta especificidad metamórfica. Lo anterior también explica por qué muchos libros famosos de filosofía, aunque se llamen ensayos, en realidad no superan su afán sistemático. Esto se debe a que son tratados que

siguen una argumentación clásica basada en la verdad lógica. La argumentación ensayística, en contraposición a la empleada en dichos tratados, no tiene por base al valor de verdad de los trabajos lógico-cientificistas. En cambio, ofrece argumentos de índole subjetiva que pretenden la adhesión a un punto de vista que se somete a la consideración de un auditorio, no demostrar la veracidad de una conclusión. La validez de los argumentos no se mide por su veracidad, sino por su verosimilitud, dependiente del contexto de la comunicación o de la abstracción. De este modo, concibo la argumentación ensayística con base en la definición lingüística que ofrecen Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombe: quien expresa, *intenta* algo. La argumentación busca direccionar su objetivo, por ello puede permitirse argumentos subjetivos de origen afectivo. Esto explica por qué la experiencia de vida de los ensayistas permea la mayoría de los ensayos, así como su “vivencia sentimental” de los conceptos.

En consecuencia, la argumentación ostenta una presencia generalizada en los ensayos, puesto que comparten el mismo propósito: afectar al receptor. Con todo, gracias a la muestra de ensayos aquí consignada, que se hable de argumentación no implica necesariamente la presencia de argumentos, ya que autores como Jorge Luis Borges y Octavio Armand demuestran que pueden propiciar la reflexión sin ofrecer razones explícitas a sus lectores, sino que construyen un entramado de índole creativa (en el caso de Borges, ficticia), que enjuicia uno de los presupuestos más repetidos en torno al ensayo: su carácter secundario. Es decir, que el ensayo no crea, sino que se ocupa, aumenta, explica o extiende lo ya creado (la vida en sí misma o las obras de arte), debido a que teóricos como Lukács o Said lo vinculan estrechamente con la crítica en general.

La influencia subjetiva del sujeto del pensar no sólo se finca en el tipo de argumentación retórica y emocional que busca mover al lector, ya sea porque está de acuerdo con él o porque considere como un ataque lo escrito por el ensayista, sino que se evidencia

en el punto de vista y en la predilección por ciertos temas. Tal influencia subjetiva obligó a dilucidar cómo se imbricaba textualmente aquel autor de carne y hueso que se convertía en elemento lingüístico al pasar por la representación escritural. De modo que, con base en la noción de *umbral* entre autor empírico y autor intratextual (sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación para Lorena Ventura) se realizó una pesquisa teórica en torno a los conceptos de yo (en su sentido identitario), el yo lingüístico y el yo ensayístico.

El concepto operativo de “yo” para la presente tesis fue: el sujeto que surge de su pensar enunciado y que, gracias a él, puede narrarse y con ello construir su historia (memoria) y comprenderse a sí mismo. Desde el ámbito lingüístico, donde la expresión vacía de yo se insuflaba en el momento de la enunciación, y la exposición de cómo cambia el significado de un verbo de acuerdo con la pertenencia o no del sujeto a la primera persona, se infirió la existencia de un ente que realizaba tal enunciación. Este sujeto presuponía la existencia de un ente fuera del texto, el encargado de expresar las palabras o de escribir las grafías. Ente al que se le llamó *sujeto del pensar* (porque el que piensa, enuncia), frente al sujeto intratextual o sujeto de la enunciación. De la tensión discursiva entre el sujeto del pensar y el sujeto de la enunciación en el “pensar enunciado”, que constituye el despliegue del juicio ensayístico, surge el “yo ensayístico”, el resultado de la búsqueda reflexiva entablada por el ensayista.

Debido a lo anterior, la fuerte impronta subjetiva, se concluye que los temas del ensayo dependen en buena medida de lo que estaba en discusión en el contexto de enunciación. En consecuencia, muchos autores europeos se dedicaron a hablar sobre la religión, la tolerancia y la libertad de culto (Montaigne, Descartes, Pascal, Hume), debido a la serie de guerras religiosas que sucedieron en el continente; a propender por el establecimiento de una identidad compartida después de haber dejado atrás el periodo colonial (Bolívar, Samper, Sarmiento, Martí, De la Parra); a defender el acceso de su género

a la educación y a la vida pública (De Gournay, Wollstonecraft, Woolf, Tristán, Gómez de Avellaneda) o al deleite crítico libre (Madame de Staël, Goethe, Carlyle, Hugo, Pardo Bazán, Unamuno, Lukács, Sontag).

El ensayo, además, no sólo se considera un género apelativo, sino también dialógico. Aunque no supone una respuesta pragmática del receptor, se crea con la intención de dirigirlo hacia algo; se entabla un diálogo que pretende influir en el receptor. Por consiguiente, los resultados aquí hallados motivan la continuación del estudio de ciertos aspectos que en estas páginas no fueron agotados. Salta a la vista, en primera instancia, la necesidad de ampliar la noción de “lector activo” de los ensayos, ya éste se encarga de identificar el desarrollo performativo y las demás cualidades (subjetividad, argumentación retórica y emocional, falsa modestia, discurrir libre, etc.) que lo llevarán a definir un texto como ensayo. Esto en cuanto al importante papel del lector.

Respecto del *corpus*, queda pendiente la revisión de los ensayos hispanoamericanos del siglo XXI. No sólo se completaría así la línea del ensayo occidental de cuna montaigniana, sino que se engrosaría, con seguridad, la cantidad de recursos que el ensayo ha hecho parte de sí. Por ello, resulta preciso señalar que hace falta un estudio de los elementos interdisciplinarios e intermediales presentes en el ensayo, no sólo del siglo actual, sino desde que Montaigne dio nombre a esta forma de expresión literaria.

Por último, ya que la presente investigación obedecía a la tradición de inspiración montaigniana, se requiere un análisis paralelo del ensayo de tradición inglesa que, como lo indica el estudio preliminar realizado por Bioy Casares a la edición en español de *Ensayistas ingleses*, llegó también a Hispanoamérica. En este sentido, incluso con la propia línea del ensayo francés, hace falta un rastreo que establezca cómo pasó esta tradición ensayística de Europa a Hispanoamérica durante la época colonial, qué autores eran los más leídos, pues

fueron aquéllos los que incidieron en la élite intelectual de los reinos y virreinos de la América Española.

En síntesis, la pesquisa teórica tuvo como guía preguntas en cada capítulo (¿hay una forma específica del ensayo?, ¿hay temas predilectos para los ensayistas? ¿el punto de vista es suficiente para determinar a un texto como ensayo?, ¿la argumentación es una característica *sine qua non* del ensayo?), acompañada de una cala de análisis textual sobre una serie de ensayos que van desde el fundador Michel de Montaigne al poeta cubano Octavio Armand. Este modelo analítico me permitió descubrir que el ensayo, pese a lo que pueda pensarse al asimilarlo de forma errónea con el artículo académico, ostenta fuerza argumentativa, pero con base retórica y argumentos de índole subjetiva y emocional, pues su objetivo es disuadir y emocionar al lector, direccionarlo hacia determinado fin. Al mismo tiempo, esa argumentación, mayormente de origen afectivo, se encuentra determinada por el punto de vista y las inclinaciones del sujeto del pensar (el autor empírico), que parte de una necesidad inherente del sujeto de narrarse, de enunciarse a sí mismo y, así, constituir un yo; sin embargo, pese a esta evidente subjetividad, el yo ensayístico no es un elemento que exista antes de que la reflexión inicie, sino que es resultado de la mediación entre las inclinaciones del sujeto del pensar y el devenir interpretativo del sujeto de enunciación (intratextual).

En este punto es donde el ensayo se diferencia tajantemente de la autobiografía, ya que el yo surge al mismo tiempo que se despliega el juicio en el presente y no es el yo que narra su vida desde el pasado. Por esta misma línea, la influencia de la subjetividad del sujeto del pensar acota el, al parecer, inagotable repertorio del que pueden echar mano los ensayistas, ya que los insta a dedicarse a ciertos temas frente a otros. La diferencia más evidente está en cómo se trata el problema de la desigualdad de género, ya que, aunque los

hombres hablan de ello, no lo hacen con la misma urgencia e implicación que puede notarse en los ensayos de Marie de Gournay, Mary Wollstonecraftt, Virginia Woolf o Juana Manso.

Lo anterior, no obstante, no se separa de lo ya dicho y expuesto por académicos y teóricos desde los albores del siglo xx. Por ende, la mayor contribución de la presente tesis radica en la postulación del concepto “desarrollo performativo” como elemento que otorga especificidad al ensayo, y lo singulariza, pese a que el ensayo se enmascare de conferencia, carta, artículo periodístico, comentario, anécdota, relato o diálogo. En resumen: en el despliegue del juicio (en la interpretación) en tiempo presente, que a su vez interpreta el lector, reside la explicación a esa capacidad proteica y prometeica, flexible e innovadora, que ha permitido que el ensayo pase de ser un centauro a un mutante metamórfico. De esta manera, características como la variedad de formas y de temas, la fuerte impronta subjetiva y la argumentación, que han sido mencionadas constantemente en la teoría del ensayo, encuentran un punto de convergencia gracias al desarrollo performativo: aspecto que faculta la postulación de una intrínseca flexibilidad del género.

Entonces, el ensayo no se constriñe a una teoría que busca asirlo, sino que incita a la reflexión, al replanteamiento de lo que se concibe como su exclusividad genérica. Su fuerza radica no en categorizar o dictaminar, sino en incitar al pensamiento, en explorar las ideas más allá de las fronteras de cualquier clasificación. Por eso, la aproximación a él resulta siempre dialógica, nunca dogmática. Si bien propongo un rasgo específico del ensayo, lo que busco no es cerrarlo a una preceptiva, sino resaltar su potencial que, incluso, obliga a repensar toda la teoría acerca de los géneros, la crítica de arte y el ensayo mismo. Fiel a lo que plantearía Adorno en el siglo pasado, el ensayo ha sabido mantener su esencia antisistema con el fin de minar cualquier presupuesto teórico, filosófico, hasta vital que el ensayista enjuicie.

En una época donde todo fluye con rapidez y la información se difunde instantáneamente, donde las colosales ficciones fundacionales y fundamentales (incluida la propia identidad personal) se han puesto en duda, el ensayo encuentra el ámbito perfecto para desarrollarse y vigorizarse; amplía sus alcances sin perder su naturaleza escurridiza e invita no sólo a replantear las teorías precedentes, sino al sujeto en sí mismo, mediante una exhortación a la autocrítica, a la dificultad y al cultivo de la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENSHUSHAN, Vivian, “Notas sobre enfermos de velocidad”, en *Escritos para desocupados*, Surplus Ediciones, Oaxaca, 2013.
- ADORNO, Theodor, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2003, pp. 11-34.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude y DUCROT, Oswald, *La argumentación en la lengua*, trads. Julia Sevilla y Marta Tordesillas, Gredos, Madrid, 1994.
- ARENAS CRUZ, María, *Hacia una teoría general del ensayo*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.
- ARMAND, Octavio, *Contra la página. Ensayos Reunidos*, Calygramma, Querétaro, 2014.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en *El ensayo como género literario*, en Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 13-24.
- , *Teoría del ensayo*, Verbum, Madrid, 1992.
- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, trads. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Paidós, Barcelona, 1982.
- AZORÍN, “El pez y el reloj”, en *Los pueblos*, Renacimiento, Madrid, 1910, pp. 141-148.
- , *La ruta de Don Quijote*, Imprenta Leonardo Williams, Madrid, 1905.
- , “Una ciudad”, en *Los pueblos*, Renacimiento, Madrid, 1910, pp. 83-92.
- BAJTÍN, Mijaíl, “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 411- 448.
- , “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 13-76.
- BARAJAS, Benjamin et al., *Didáctica del ensayo para el bachillerato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2022.
- BENSMAÏA, Réda, *Barthes à l'essai: introduction au texte réfléchissant*, Gunteng Narr Verlag, Tubinga, 1986.
- BENSE, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Martha Piña, Cuadernos de los Seminarios Permanentes, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, México, 2004.

- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, trad. Juan Almela, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- BESA, Carlos, “El ensayo en la teoría de los géneros”, *Estudios de Literatura*, 5, 2014, pp. 101-123.
- BISHOP, Morris, *Pascal*, trad. Mariano de Alarcón, Hermes, México, s.a.
- BOLÍVAR, Simón, *Carta de Jamaica*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2021.
- BORGES, Jorge Luis, “El acercamiento a Almotásim”, en *Obras completas (1923-1972)*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 414-418.
- , “Laberintos”, en *Textos recobrados (1931-1955)*, Emecé, Barcelona, 2001,
- BIOY CASARES, Adolfo, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Sur*, año XII, núm. 92, 1942.
- CABELLO, Mercedes, *La novela moderna. Estudio filosófico* [EPUB], Clásicos Hispánicos, Madrid, s.a.
- CAJERO, Antonio, *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017.
- , “Fundación mitológica de la ficción crítica: «El acercamiento a Almotásim», de Jorge Luis Borges”, en Sergio Ugalde y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Iberoamericana, Madrid, 2016, pp. 289-310.
- CARLYLE, Thomas, *Critical and miscellaneous essays (1839-1869)*, vols. I y III, John Lowell Company, Nueva York, s.a.
- CASTELLANOS, Rosario, *Juicios sumarios*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1966.
- CENTENERA, Gerardo, “El origen de los laberintos de Borges: febrero de 1936”, en Margherita Cannavacciuolo, Alice Favaro y Susana Regazzoni (eds.), *Jorge Luis Borges: viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas*, OLMS, Hildesheim, 2018.
- CLEMENTE, José, *El ensayo* [versión digital], Fundación Victoria Ocampo, Buenos Aires, s.a., consultado el 31 de julio de 2025. En red: <https://www.victoriaocampo.com/BibliotecaVer.aspx?AREA=ENSAYOS&ID=21>
- CORTÁZAR, Julio, *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1984.
- CROCE, Benedetto, *Estetica*, Gius Laterza & Figli, Bari, 1908.
- DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 362-369.

- DESCARTES, *Meditaciones metafísicas*, trad. Cirilo Flórez, Gredos, Madrid, 2011, pp. 153-414.
- DÍAZ, Álvaro, *La argumentación escrita*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2002.
- DIDEROT, Denis, *Escritos filosóficos*, trad. Fernando Savater, RBA, Barcelona, 2002.
- DIDO, Juan, “Ensayo sobre el ensayo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 656, 2005, pp. 41-47.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*, trad. Sara Vasallo, Edicial, Buenos Aires, 2001.
- ELIOT, George, *The essays of “George Eliot”*, Funk & Wagnalls, Nueva York, 1883.
- FRANCISCO, Dalton, *El ensayo como discurso pragmático-argumentativo en la tipología textual*, tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación, Lima, 2021.
- FILINICH, María, *Enunciación*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- GARZÓN, Libertad, “El ensayo en clave literaria”, en Liliana Weinberg (Coord.), *El ensayo en diálogo I*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, pp. 119-132.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.
- GIL-ALBARELLOS, Susana, “Breve delimitación histórico-teórica del ensayo”, *Estudios de Literatura*, núm. 23, 1998, pp. 81-98.
- GILBERT, Michael, “Argumentación multimodal”, en Fernando Leal, Carlos González y Víctor Favila (eds.), *Introducción a la argumentación*, trad. Fernando Leal, Editorial Universitaria, Guadalajara, 2010, pp. 73-90.
- GOETHE, Johann, *Ensayos sobre arte y literatura*, trad. Régula Rohland, Universidad de Málaga, Málaga, s.a.
- GÓMEZ, Gertrudis, “La mujer: artículos”, en *Leyendas, novelas y artículos literarios*, Imprenta Aribau y C.^a, Madrid, 1877, pp. 283-306.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Prosa Menuda*, Imán, Buenos Aires, 1941.
- GOURNAY, Marie, *Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres*, trads. Monserrat Cabré, Esther Rubio y Eva Teixidor, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2014.
- , *Preface to the Essays of Michel de Montaigne by his adoptive daughter*, trads. Richard Hillman y Colette Quesnel, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, 1998.
- GREIMAS, Julien, *La enunciación. Una postura epistemológica*, trad. de Adela Rojas, Gonzalo Hernández y Luisa Ruiz, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1996.

- GUERRERO, Gustavo, “Algunos modos del ensayo contemporáneo”, en Liliana Weinberg (Coord.), *El ensayo en diálogo I*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, pp. 29-54.
- GUSDORF, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 9-17.
- GUTIÉRREZ, Antonio, “Aproximación a la definición del ensayo como género filosófico: reflexión crítico-literaria sobre el mundo vital mediador entre arte y ciencia y con voluntad de verdad”, *Unisinos Journal of Philosophy*, vol. 20. Núm. 2, pp. 128-137.
- , “Con todas las reservas: estética y ética del ensayo”, *Alpha*, núm. 53, 2021, pp. 101-119.
- HAZLITT, William, “On reading old books”, en *Twenty-two essays of William Hazlitt*, ed. Arthur Beatty, D. C. Heath & CO., U.S.A, 1918, pp. 22-34.
- HEGEL, G.W.F., “Prólogo”, en *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 7-48.
- HORKHEIMER, Max, “Montaigne y la función del escepticismo”, en *Historia, metafísica y escepticismo*, trad. María del Rosario Zurro, Alianza, Madrid, 1982, pp. 137-201.
- HUGO, Víctor, “Prefacio”, en *Cromwell*, trad. José Laybala, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949, pp. 11-51.
- , “Sobre Walter Scott”, en *Ensayos sobre política y literatura*, trad. Luis Cuchet, Imprenta de Oliveres Hermanos, Barcelona, 1846, pp. 40-48.
- , *Ensayos morales, políticos y literarios*, trad. Carlos Martín Ramírez, Trota, Madrid, 2011.
- HUME, David, “De la identidad personal”, en *Tratado sobre la naturaleza humana*, trad. Félix Duque, Tecnos, Madrid, 1992, pp. 353-370.
- JAIMES, Héctor, “Mariano Picón-Salas: del yo al nosotros”, en *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Fundamentos, Caracas, 2001, pp. 143-184.
- JOHNSON, Samuel, *The rambler*, W. Locke, Londres, 1791.
- KAYSER, Wolfgang, “Modos y formas del discurso”, en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trads. María Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1976.
- KERBRAT, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladis Anfora y Emma Gregores, Edicial, Buenos aires, 1997.
- LACAN, Jacques, *La formación del inconsciente*, El Seminario 5, Paidós, Barcelona, 1987.
- , *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, El Seminario 11, Paidós, Barcelona, 1987.

- LAFRAGUA, José, “Carácter y objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo xix*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 71-79.
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Anthropos*, núm. 29, 1991, pp. 47-62.
- LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. Edmundo O’Gorman, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- LUKÁCS, Georg, *El alma y las formas*, trad. Manuel Sacristán, Universidad de Valencia, Valencia, 2013.
- , “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 15-39.
- MAÍZ, Claudio, *El ensayo: entre género y discurso*, tesis, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004.
- MANSO, Juana, “Educación de la mujer”, *Álbum de Señoritas*, núm. 8, 1854, pp. 58-59.
- MARINO, Adrian, “El ensayo”, trad. Desiderio Navarro, *Hojas Universitarias*, núm. 72, 205, pp. 44-67.
- MARTÍ, José, *Nuestra América y otros escritos*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, 2023, pp. 47-56.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo* [versión electrónica], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- MARTÍNEZ, Germán, “El ensayo: travesía y travesura”, *La colmena*, núm. 55, 2007, pp. 5-19.
- MATTO, Clorinda, “La obrera y la mujer”, en *Cuatro conferencias sobre América del Sur*, Imp. Juan A. Alsina, Buenos Aires, 1909, pp. 49-58.
- , *Leyendas y recortes*, Imp. La Equitativa, Lima, 1893.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, “Lectura de Montaigne”, en *Signos*, trad. Caridad Martínez y Gabriel Oliver, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 246-261.
- MISTRAL, Gabriela, *Grandeza de los oficios*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.
- , *Recados: contando a Chile*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1957.
- MONTAIGNE, Michel, *Ensayos de Montaigne*, trad. Constantino Román, Garnier Hermanos, París, 1898.
- MONTERDE, Joan de Dios, *La fisonomía de un género: el ensayo literario en España, 1965-1992*, tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.
- OCAMPO, Victoria, *Virginia Woolf, Orlando y Cia*, Ediciones Sur, Buenos Aires, 1938.

- PARDO BAZÁN, Emilia, *De mi tierra*, Tipografía de la Casa de Misericordia, La Coruña, 1888.
- , *La cuestión palpitante*, Imprenta V. Saiz, Madrid, 1883.
- PARRA, Teresa, “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”, en *Obra escogida*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, trad. J. Llansó, Alianza, Madrid, 1996.
- PÉREZ, Amanda, “El ensayo literario como forma: una experiencia de la modernidad”, *Fragmentos*, núm. 26, 2004, pp. 61-71.
- PIGLIA, Ricardo, *La forma inicial*, Sexto piso, Madrid, 2015.
- PLANTIN, Christian, *La argumentación*, trad. Amparo Tusón, Ariel, Barcelona, 1998.
- POE, Edgar Allan, *The selected writings of Edgar Allan Poe*, ed. G.R. Thompson, W.W. Northon & Company, Londres, 2004, pp. 675-683.
- POZUELO YVANCOS, José, “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernández y Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 179-191.
- RAE, *Diccionario de autoridades*, tomo III, 1732, consultado el 12 de septiembre de 2023. En red: <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- REYES, Alfonso, “Aristarco o anatomía de la crítica”, en *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, tomo XIV, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 104-116.
- , *El deslinde*, en *Obras completas*, tomo xv, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- , “Las nuevas artes”, en *Obras Completas*, tomo IX, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 400-403.
- REYGADAS, Pedro, *Argumentación y discurso*, El colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2009.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, ed. Jean Starobinski, Gallimard, París, 1997.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Ricardo García, Random House, Barcelona, 2004.
- SAMPER, José, “Introducción”, en *Ensayo sobre las revoluciones políticas*, Imprenta Thumot y Cía, París, 1861.
- SAND, George, *Autour de la table*, Books on Demand, París, 2021.
- , *Question d'art et de littérature*, Imprenta Lévy Frères, París, 1878.
- SARMIENTO, Domingo, *Facundo o civilización y barbarie*, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2018.

- SCARANO, Mónica, *El ensayo latinoamericano como discurso cultural (de Sarmiento a Mariátegui)*, tesis de doctorado, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2008.
- SHKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio”, en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1978, pp. 55-70.
- SONTAG, Susang, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vásquez, Alfaguara, Buenos Aires, 1996.
- SOUTO, Arturo, *El ensayo*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 1973.
- STAËL, Madame, *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, s.t., Imprenta de Pillet, París, 1829.
- , “Rèflexions sur le suicide”, en *Oeuvres complètes*, tome i, Imprenta Firmin Didot, París, 1844, pp. 176-196.
- TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo*, trad. Ana Lizón, Paidós, Barcelona, 2006.
- THOREAU, Henry, *Caminar y Una vida sin principios*, trad. Diego Uribe, IDARTES, Bogotá, 2021.
- THORNBURY, Walter, “Paternoster Row”, en *Old and New London*, vol. i, Cassell, Petter & Galpin, Londres, 1878, pp. 274-281.
- TINIANOV, Yuri, “La noción de construcción”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1978, pp. 85-88.
- TODOROV, Tzvetan, “Presentación”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1978.
- TRISTÁN, Flora, “Las mujeres inglesas”, en *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*, CLACSO, Buenos Aires, 2022, pp. 625-639.
- , “Por qué menciono a las mujeres”, en *Peregrinaciones de una paria y otros textos recobrados*, CLACSO, Buenos Aires, 2022, pp. 651-674.
- UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Renacimiento, Madrid, 1912.
- , “El caballero de la triste figura”, en *Ensayos, Obras completas*, vol. VIII, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2007, pp-257- 277.
- , “Sobre la erudición y la crítica”, en *Ensayos, Obras completas*, vol. VIII, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2007, pp. 797-818.
- VÉLEZ, Jaime, *El ensayo: entre la aventura y el orden*, Taurus, Bogotá, 2000.

- VENTURA, Lorena, *La enunciación en el ensayo: ¿subjektividad o artificio?*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.
- WEIL, Simone, *La gravedad y la gracia*, trad. Carlos Ortega, Trotta, Madrid, 1994.
- WEINBERG, Liliana, “El ensayo: un género sin residencia fija”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo II*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 449-461.
- , *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007.
- , *Situación del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- , *Umbral del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, trad. José Gimeno, Gredos, Madrid, 1985.
- WESTON, Anthony, *Las claves de la argumentación*, trad. Jorge Malem, Ariel, Barcelona, 2006.
- WHITE, Hayden, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, trad. María Inés LaGreca et al, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *A vindication of the rights of men, in a letter to the right honourable Edmund Burke; occasioned by his reflections on the Revolution in France*, Imprenta J. Johnson, Londres, 1790, párrafo 46, consultado el 1 de febrero de 2024. En red: <https://www.gutenberg.org/ebooks/62757>.
- , *Vindicación de los derechos de la mujer*, trads. Charo Ema y Mercedes Barat, Debate, Madrid, 1998.
- WOOLF, Virginia, *The common reader*, Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1948.
- , *Un cuarto propio*, trads. Edmundo Moure y Marisol Moreno, Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile, 1993.
- ZABALETA, Juan, “Errores celebrados”, en *Obras de don Juan de Zabaleta*, tomo II, Imprenta de Juan de San Martín, Madrid, 1758, pp. 1-242.
- ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987.
- , *Isla de Puerto Rico*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2017.
- ZARCO, Francisco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 166-176.
- , “El hombre-eco”, “Los transeúntes”, en José Woldenberg (sel.), *Francisco Zarco*, Cal y Arena, México, 2004, pp. 238-252.

ZOLA, Emile, *La escuela naturalista*, trad. Álvaro Yunque, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1945.

ZULETA, Estanislao, *Elogio de la dificultad y otros ensayos*, Ministerio de cultura, Bogotá, 2017.