

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

DESAFÍOS DE LA TEORÍA

Literatura y Géneros

SERIE

UNIVERSIDAD Y PENSAMIENTO

el otro  el mismo

DESAFÍOS DE LA TEORÍA / Literatura y Géneros

José María Pozuelo Yvancos. 2007

Colección *Ensayo* **Jesús Semprum**

Serie *Universidad y Pensamiento*

Editor:

Víctor Bravo

Portada:

Frank Auerbach. Maples Demolition, 1960.

Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery).

Corrección de textos:

Jorge Luis Mena

Diseño de portada y diagramación:

Luis Ruiz

eluisruiz@gmail.com

Impresión:

Producciones Karol, C.A.

Telefax: 0274 252 3870

Mérida, Venezuela.

Hecho el Depósito de Ley

Depósito legal: LF8922007800870

ISBN: 978-980-6523-50-0

© de esta edición:

Ediciones *El otro el mismo*

Telefax: 0274 244 7251

Mérida, Venezuela. 2007

comalameister@gmail.com

CAPÍTULO VII:

Teoría del Ensayo

Con las categorías asociadas a un nombre de larga tradición ocurre que propenden a ser consideradas hechos y no categorías propiamente metadiscursivas o metaliterarias. Y con ellas descubrimos pronto que si les aplicamos una interrogación ingenua, de esas fundamentales que parecen nacer de la inocencia, la perplejidad alcanza un cierto rendimiento operativo. ¿Es el ensayo un género literario? No sabría responder afirmativamente, tampoco me atrevería a negarlo, me cuesta hacer ambas cosas y esa dificultad provendría tanto de la parte del sustantivo, su carácter de *género*, como de su adjetivo *literario*.

Y sin embargo la categorización del ensayo funciona socialmente sin duda como marbete caracterizador de una clase de textos. Tuve ocasión de actuar como miembro del Jurado de la edición 2003 de los Premios Nacionales de Literatura, y precisamente en el correspondiente a “Ensayo”. La categoría funcionaba sin mayores problemas para la Secretaría de Estado de Cultura, organismo convocante. Había un Jurado para Novela, y otros para Poesía y Teatro y parecía natural, y es ya tradición, que hubiera otro para “Ensayo”. El problema vino cuando entre los libros seleccionados que pasaron a las votaciones figuraban por igual, dentro del mismo estatuto, el libro de María Luisa López

Vidriero sobre el *Speculum Principum*, excelente monografía acerca de las bibliotecas y libros de educación de los Príncipes en el Setecientos, otro que estudiaba la figura de Mon y Pidal y el nacimiento de la Hacienda Pública, junto al de Rafael Sánchez Ferlosio dedicado a *Hija de la guerra y madre de la patria*, o el que fue ganador, de Daniel Innerarity titulado *La transformación de la política*. Lo que teníamos frente a nosotros, en estos cuatro ejemplos, carecía realmente de unidad como clase de textos, pues conviven en esta pequeña muestra varios de los que Pedro Aullón de Haro (1992:105-113), distinguiéndolos del “Ensayo” propiamente dicho, ha calificado de familia de “Géneros Ensayísticos”: Monografías académicas, Tratados y ensayos argumentativos se mezclaban allí con los pocos que contenían una construcción personal, más o menos propiamente “literaria”. Precisamente algunos miembros del Jurado quisimos utilizar como criterio valorativo que el Ensayo, si se trataba de un Premio Nacional de Literatura, tendría que discernir un estatuto particular dentro de la prosa, que dejase fuera la que está disciplinariamente reglada dentro de los usos y formas del libro científico o académico y nos atuviéramos a las propuestas susceptibles de un “estilo”, de una configuración en que la intervención del autor fuese decisiva para su forma definitiva.

Si he bajado a tal anécdota es porque creo interesante, para una caracterización posible del género literario “Ensayo”, desbrozar desde el principio su separación de la clase de libros que comúnmente se autodenominan “Ensayos” sin ser propiamente los que necesitan una aclaración respecto a su estatuto, es decir, debemos dejar fuera los que podríamos agrupar como Monografías o Tratados, de índole científica y /o académica, cuyas constricciones de contenido y formales están suficientemente acotadas en la tradición de cada disciplina científica y /o humanística y en el conjunto de todas ellas.

El tipo de libros que denominaremos Ensayo como género literario, si hemos de admitir su existencia provisional, tendría que ver en su filiación y en su forma, o bien con los que dieron acta de nacimiento al género en el Renacimiento, es decir los de Michel de Montaigne y Francis Bacon así titulados, o bien con aquellos que estaban en el horizonte de reflexión de Lukács, Max Bense o Theodor

Adorno en sus fundamentales intervenciones sobre nuestro asunto. Podríamos entonces decir que hay un saber o una competencia mucho más que intuitiva que nos ayuda a considerar ensayos dentro de nuestro discurso sobre ellos, los escritos por F. Nietzsche, Walter Benjamin, Simone Weil, J. Ortega y Gasset o algunos de los de Unamuno y Octavio Paz, en una tradición que inmediatamente asociamos a una clase de textos que quizá nunca debió haber abandonado el estatuto de su consideración como textos literarios.

Y la paradoja es que ha sido precisamente el adjetivo “literario” el que mayores problemas proporciona a una nítida consideración de la clase de textos de los que hablamos. No porque crea yo que los ensayos de los citados no deban reintegrarse a la familia “literaria”. Todo lo contrario. Pero cada categorización tiene su propia historia y es el caso que posiblemente sea esa historia la que explique las dificultades que arrostra este género desde sus orígenes. En otro lugar (Pozuelo, 1988: 77-78) he explicado, siguiendo a Claudio Guillén (1971) a quien asimismo Gerard Genette (1979) sigue muy de cerca, que la configuración triádica del sistema de géneros literarios, que hunde sus raíces en la cobertura que la tradición de la Poética renacentista y luego romántica dio a la embrionaria caracterización de los modos enunciativos que Platón distinguió en el libro III de *De Republica*, desembocó en un sistema que nació como clasificación de modalidades de la enunciación y que se desarrolló empero como modelo desde el que clasificar los géneros literarios, que eran y son muy otra cosa que simples modalidades del discurso. Las formas literarias, como sistemas complejos de expectativas, con un funcionamiento histórico muy variado y complejo, se atenían muy mal a las categorizaciones enunciativas. No tengo que convocar el problema de la casilla vacía, que el sistema rellenó con la lírica, forzando mucho el propio sistema, pues lo que cabría entender como lírica en el Renacimiento, cuando Cascales, siguiendo a Minturno, se atreve a introducirla en el esquema triádico, casaba muy mal, si habíamos de considerarla en el plano enunciativo, con las realizaciones históricas de la poesía mélica, bucólica, sátira, la oda o la elegía, que eran solamente algunas de sus realizaciones como géneros históricos, de muy variada raigambre enunciativa.

Si allí vindiqué el concepto de *norma*, atrayendo a la literatura el que Eugenio Coseriu había reclamado para la Lingüística, fue convencido de que un género no es nunca una casilla en un sistema, en todo caso se salva de la individualidad del habla literaria solo si es considerado como *norma histórica*, que define el horizonte de expectativas de los modelos intertextuales en un funcionamiento en todo caso polisistémico, que comprende junto a posiciones enunciativas, tradiciones temáticas, moldes estilísticos y niveles de lengua, como la propia *Rota Virgilii* del bajo medioevo nos había enseñado. Mi concepción de género está por tanto más cerca de la concepción clásica de “estilo” que de la de modo.

Pero fue la fortaleza del sistema triádico vinculado a la Poética literaria, fuente constante de confusión en torno a la nueva categoría del *ensayo*, para la que hubo de imaginar otra casilla. Los géneros literarios eran tres, y tres habían de serlo, y cuando se trató de incluir el ensayo, y podemos seguirlo de cerca en los recorridos de Paul Hernadi (1972) o del propio G. Genette, todo era un intento de miscelánea compleja donde bajo la categoría de “Didácticos” (tomada del viejo Diomedes), o bien “Argumentativos” (en la tradición de la Retórica) se intentaba aunar dentro de un criterio enunciativo y expresivo-temático (prosa doctrinal) todo aquello que permitiera incluir al mismo tiempo la Biografía, la Historiografía, la Filosofía, la Estética (Tratados de Pintura o de Música) el libro de educación de Príncipes, etc. De ese modo se amalgamaron en tal casilla tradiciones normativas y géneros con una historia muy variada, donde el *Reloj de Príncipes* de Fray Antonio de Guevara, o el *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan pudieran convivir con la variada gama de *Diálogos Humanistas* como los de Castiglione o los hermanos Valdés, las *Epístolas* y otros muchos, por citar tan solo los que tenían relieve en el siglo XVI, siglo en el que Montaigne dio acta de nacimiento al género del que ahora hablamos.

La historia de la Poética y los esfuerzos a que acabo de referirme para aunar en una casilla del sistema géneros muy distintos nos muestran cómo, otra vez, los géneros, les llamemos literarios o no, dejan de ser normas históricas, para poder entrar en el sistema, a condición de perder todo cuanto les hacía ser operativos como “invitaciones a una forma”

en un horizonte de expectativas o de recepción muy concreto, único hábitat posible para un género.

Y el caso es que la denominación nueva y su sentido en Montaigne tiene que ver con su autoconciencia de los géneros al uso y su necesidad de salirse de ellos, impelido como estaba el alcalde de Burdeos por la necesidad de hacer emerger una nueva norma histórico-literaria, que habremos de calificar como la “*escritura del yo*”. En muy distintos lugares de su libro Montaigne se muestra consciente de que su propuesta se sale de la gama de clases de textos que tiene frente a sí, ninguno de los cuales le servía a su propósito. No nació con su libro únicamente una nueva denominación, *Essais*. Ésta nació porque había nacido una escritura diferenciada y precisaba diferenciarse, había nacido un género, un *estilo nuevo*. De este modo no sería oportuno pasar por alto la necesidad del nuevo término, y a qué responde su opción por dejar fuera la gama de términos que dejó aparte para una prosa doctrinal y que el lector podrá seguir en la monografía de Arenas Cruz (1997:85-95).

Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, *la escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica. Y no podemos nosotros pasar por alto la coincidencia de esa nueva forma con el propio estatuto autobiográfico que también comenzaría a afirmarse como género diferenciado en el Renacimiento. Los *Essais* conviven con sus primos hermanos, las formas de la autobiografía, formulaciones ambas de un estatuto escritural que va afirmando o ganado sus normas, su lugar propio en el horizonte textual de su momento y que habría de situar lo *personal* como isotopía definitoria de su configuración *discursiva*. Subrayo “discursiva”, y he de referirme a un término *Discurso*, ya existente en la época, aunque Montaigne quiere diferenciarse de él. Lo utilizo por tanto en un sentido muy distinto a como Quevedo tituló sus Discursos o la Retórica los contempló. Nos servirá en cambio como término muy útil en la acepción que le da E. Benveniste. Volveremos luego sobre ello. Antes aclaremos ese horizonte de “*escritura del yo*”, como el contexto necesario para el nacimiento y vida del Ensayo.

Las escrituras del yo.

En el cuento “El espejo y la máscara”, incluido en *El libro de arena* (1975) refiere Borges la historia de las sucesivas tres versiones que el rey de Irlanda va exigiendo al poeta Ollan para cantar sus hazañas. El poeta, instado por el rey, compone una primera versión en forma de oda que declama ante su Señor; es una oda sometida a todas las reglas del arte y a las imágenes consagradas por la tradición antigua, en perfecta *imitación* de sus modelos. Pero esa Oda, declamada, no gusta al rey: aunque perfecto, el poema es inerte: “Todo está bien y sin embargo nada ha pasado, en los pulsos no corre más aprisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido...”. Conmina entonces el rey al poeta a que dentro de un año vuelva con otro poema. El que trae Ollan, puntual al cabo del año, es muy diferente al anterior. No respeta las reglas, sean estéticas o sean retóricas (“Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían”), la obra no es ya imitación de los modelos antiguos, sino invención propia. El poeta esta segunda vez lee su oda, no la declama con la seguridad del molde antiguo; nos dice Borges que “lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos”. Esta segunda versión no es ya imitación, sino invención: y escribe el argentino: “No era la descripción de una batalla. Era la batalla”. Este segundo poema captura a los oyentes. Dice Borges, haciendo un guiño con el lenguaje metaliterario barroco que “suspende, maravilla y deslumbra”. Hemos pasado pues la frontera que comunica con la creación literaria moderna, con la invención de una nueva realidad, en cierto modo liberada, como textualidad y como horizonte de los hechos, pero también de los modelos repetidos, de la simple ejercitación retórica de los *topoi* antiguos.

Muchas y muy diversas lecciones pueden extraerse de esta diferencia entre aquella oda declamada y el poema leído. Pero la más evidente ha pasado desapercibida a los exegetas: no solo ha habido un tránsito desde la imitación a la invención, también lo ha habido desde la oralidad (la primera oda fue declamada, recitada) y la escritura (el poema de Ollan es leído, aunque lo sea en voz alta es ya *escritura*).

Sobre escritura y sobre esta diferencia quiero tratar brevemente. Porque considero fundamental y el primer rasgo definitorio de las coincidencias de las nuevas modalidades de la escritura del yo, el ser precisamente eso, “*escrituras*”, es decir que a diferencia de otros géneros (como la lírica, la novela, el cuento, la epopeya, el teatro) la modalidad de la escritura que aquí nos convoca, dentro de la familia de “*escrituras del yo*”, no han tenido formulaciones orales en nuestra tradición literaria. Mientras que otros géneros han tenido una dilatada vida oral (incluso puede decirse que en su misma configuración les ha sido fundamental la recitación o el canto, así la épica y la lírica y aun la tragedia y en general todo el teatro se oyen declamados y de hecho vivieron durante siglos ligados al verso); no se concibe empero para las que ahora nos ocupa una formulación oral.

Ello puede llevarnos a concluir, como primera hipótesis que quiero adelantarles la estricta interdependencia, cuando hablamos de “*escrituras del YO*” entre ambos funtivos de la función: la emergencia del yo en la cultura occidental es “*escritural*”, viene vinculada a un cambio notable de las condiciones de creación pero también de transmisión de los propios textos. Quizá esto explique la inexistencia de autobiografías propiamente dichas en el mundo antiguo. Bajtín (1975: 284) lo explicaba con otro metalenguaje, decía que el *cronotopo* de la autobiografía era individual y privado, frente al del panegírico o las biografías (muy abundantes en el mundo antiguo) cuyo cronotopo era el ágora. El encomio, panegírico, la loa, (la oda que primeramente compone Ollan en el texto de Borges), las biografías de hombres ejemplares, es un ejercicio que expulsa lo privado, ámbito en el que Montaigne sin embargo insiste mucho, y las formas de lo íntimo. No puedo entretenerme ahora en todas las consecuencias, extremadamente importantes de esta vinculación.

De hecho la primera formulación, el origen cifrado por todos en la obra *Confesiones* de San Agustín, no sólo es escritural, sino que va marcando en sus dos etapas de desarrollo (puesto que hay una posible separación entre los primeros nueve capítulos y el resto, no un proceso abstracto del yo, sino de adquisición del yo en la propia conciencia de la conversión que es además ineludiblemente ligado a la obra que el

lector va leyendo (o escuchando leer en otro tiempo), de forma que el yo, el hombre nuevo es explicado como historia de una conversión pero esa historia es la misma escritura de sus pasos.

Parece que San Agustín puede ayudarnos a dar un salto decisivo en las coincidencias que tiene el género ensayo de Montaigne con la propia autobiografía. No es solamente preciso que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica, o la picaresca), es asimismo si no indispensable, sí una forma de sus realizaciones históricas, que el yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica o confesional o ensayística. Aunque no indispensable sí es cierto que las Memorias obtienen no solo su sentido pragmático, sino también la clave de la constitución de su textualidad en la configuración de una Obra, sea ésta literaria, cívica, política o sindical, es decir que la Vida que se narra obtiene algún tipo de dimensión ejemplar, en el sentido clásico, y así la configura Agustín al proponer la unidad de sus *Confesiones* con la dimensión ejemplarizante que siempre tuvo la confesión (y que el *Lazarillo* ironiza al ser la narración del Caso la formulación irónica de la confesión, no lo olvidemos siempre vinculada tanto a la Epístola como a la autobiografías, las dos líneas que lo constituyen como texto).

Considero posible y necesario (y primeramente R. Foucault, luego Florence Dupont y Roger Chartier han realizado pasos excelentes en esa dirección) ir trazando en qué momento de la cultura de Occidente esta dimensión de *Obra* va creando la categoría de Autor, porque en ese trance se compromete a la vez la categoría aneja del YO como Objeto de representación y no sólo como sujeto de ella. Porque además en ese proceso podremos contemplar la constitución del fenómeno mismo de la *literatura* tal como lo concebimos en Occidente. La Literatura del yo (y el cuento de Borges puede inspirarnos de nuevo, por eso el propio Roger Chartier (2000: 89-91) lo allega) nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud. No es ya el

documento que fija el evento (las batallas del rey de Irlanda) sino la “representación” es decir la sustitución de lo que realmente ocurrió (que es objeto de la Historia) por el signo que da entrada a la *poiesis* como sinónimo de construcción, de configuración. No ya la descripción (*ekfrasis*) de la batalla, sino la batalla creada en la *poiesis* (con sus metáforas arbitrarias); el signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que sean o no reales, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva. Cobran su fuerza en la forma de esa representación, en sus metáforas arbitrarias y en el *status* enunciativo imaginario (el hablar imaginario del que ha escrito la crítica y la teoría literaria fenomenológica desde Ingarden), un estatus enunciativo imaginario que le es anejo pero del que dependen muy por entero. Aunque Foucault (1966) los refería al siglo XVIII, precisamente porque su enfoque fue mucho más sociológico que crítico literario, podremos ir precisando que fue mucho antes cuando se configuró la Obra de un AUTOR en condiciones de decir su propio YO. Para ello tendríamos que remitir al fenómeno mismo de cómo la escritura va emergiendo como forma de procesamiento de los textos vinculable no ya al código o a un conjunto misceláneo de códigos diversos, sino al libro que se concibe unitario plegado ya a una obra concreta. El siglo XIV parece esencial a este respecto. Francisco Rico en su monografía *Entre el código y el libro* ha llamado “politextuales” a las obras que reunían textos, géneros diversos, códigos varios, pero que no poseían la unidad mínima para configurar la OBRA. Se sabe que fue la transmisión del *Canzonieri* y sobre todo los *Trionfi* de Petrarca, pero también del Dante de la *Vita nuova*, decisivo en esa nueva unidad, visiblemente desconocida antes, en que la estructura del libro se ha asociado ya a una obra, separada de las vecinas, editada y consumida en su peculiar unidad y una vinculación muy sutil en los ejemplos toscanos que acabo de allegar entre una vida y el Libro que da cuenta de ella, aunque no sea estrictamente una autobiografía o un ensayo.

No podemos, si queremos entender el entronque y coincidencias profundas de los géneros de la escritura del yo, de las memorias, de la autobiografía, del diario íntimo, del ensayo, eludir por tanto la

interdependencia que hay, en el proceso de constitución de la categoría literaria del yo, entre escritura, autor y obra, como espacios sin los cuales no se entiende la emergencia progresiva y consecuente de los géneros llamados autobiográficos y el hecho de que esa emergencia coincida con el Humanismo, en el arco que va de Dante y Petrarca y sus comentadores, hasta llegar a Montaigne.

Atendamos a lo que éste nos dice. En el Prólogo “El autor al lector” escribe:

“Este es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertirá que con él no persigo ningún fin que no sea privado y familiar; tampoco me propongo con mi obra prestarte ningún servicio, ni con ella trabajo para mi gloria. Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos, para que cuando yo muera (lo que acontecerá pronto) puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo; mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto la reverencia pública lo consienta. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza te aseguro que me hubiese pintado bien de mi grado de cuerpo entero y completamente desnudo. 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. Adiós, pues” (Montaigne, 1580-1595:76).

Ningún resquicio de duda puede quedarnos sobre la novedad y fuerza de este pintarse a sí mismo, unir su libro al YO, en toda su dimensión de testimonio personal, con ambición de mostrarse desnudo, y por tanto ninguna duda arroja Montaigne sobre el parentesco de este programa con el propiamente autobiográfico. Importa antes que el tema o el artificio el sujeto, su visión, su persona. Una profunda novedad supone esto en la literatura de Occidente, consciente según dice en

otro lugar (I, XXV) de que “El verdadero espejo de nuestro espíritu es el curso de nuestras vidas” (cit. pág. 189).

Ahora bien lo interesante es el vínculo entre este Prólogo y otros muchos lugares en los que Montaigne hace una autodescripción de sus propósitos y de su estilo. Es entonces cuando surge el concepto de “Ensayo”. Titula así su obra en la medida en que ésta mide el modo de tratar los asuntos, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, límites de conocimiento, de capacidad o de conveniencia. Importan menos aquí los temas que su perspectiva acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad.

“Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla.... Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para desflorarlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventuraríame a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto, ni a concentrarme en una sola materia, varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia” (apud. P. Aullón de Haro, 1992: 9).

En este texto hay todo un programa en el que queda definido el nuevo género asociado al proceder de *tentativa*, de libertad de juicio, pero también de no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal. Todos los rasgos que podrían extraerse de este programa, o bien del que enuncia en el fundamental capítulo I, XXVI sobre “La educación de los hijos” y en otros muchos lugares, están delimitando no un género como clase de textos ya definida, sino una *actitud*, 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.

Hay un texto precioso en el que se funden los dos que acabo de citar de Montaigne. Lo encontramos en el capítulo II, XVIII donde advierte:

“Moldeando en mí esta figura me fue preciso con tanta frecuencia acicalarme y componerme para sacar a la superficie mi propia sustancia que el patrón se fortaleció y en cierto modo se formó a sí mismo. Pintándome para los demás heme pintado en mí con colores más vivos que los primitivos. No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí. Este es consustancial a su autor... parte de mi vida y no de una ocupación y fin terceros y extraños como todos los demás libros” (pág. 52).

Conciencia, pues, de diferenciarse de los demás libros, porque éste se ha moldeado en el vínculo con su propio yo, que también ha contribuido a forjar. YO y LIBRO forman una unidad indisoluble, plenamente consciente, en el que el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y lo convierte en medida de las cosas. He aquí la afirmación más importante del Ensayo como traducción de una nueva actitud, de un nuevo Estilo, que define una actitud ante la escritura y un modo de ser tentativa personal cuanto esa escritura moldea, y afirma.

Es mucho lo que se ha escrito sobre este género, y a algunos hitos fundamentales como los de Lukács y Adorno me referiré enseguida.

Pero no podemos soslayar que Montaigne dejó una impronta que será fundamental, que es la medida en que el Asunto refiera a un YO y se configure con él, en una *Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor*.

Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso.

Es ahora cuando podemos allegar para nuestro propósito indagatorio sobre el género, la clásica distinción de Emile Benveniste (1966:242) sobre Historia y Discurso. El eminente lingüista estudiando las relaciones de tiempo en el verbo francés, distinguió la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del *Discours*, como enunciación que supone un locutor y un oyente y la intención del primero de influir sobre el segundo. El aoristo, el pasado simple, sería el tiempo de la Historia, en tanto que el *passé composé*, con una aspectualidad en al que permanece presente el acto locutivo, sería el tiempo del Discurso, donde no sólo no desaparece la enunciación, sino que todo cobra relieve a partir de ella. Starobinski (1970:88) advirtió que la escritura autobiográfica era desde el punto de vista locutivo una mixtura de los dos tiempos, en la medida en que el autobiógrafo remite a los hechos y a su vivencia, en simultaneidad. El ensayo, desde mi punto de vista, da un paso más, y deshace tal mixtura, para hacer que prevalezca el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma. En un ensayo no nos importan tanto las cosas *como fueron* para un autor, que pudo por ello, en el nivel de los hechos, equivocarse o ser sobrepasado por el avance de los conocimientos en cada uno de los asuntos. Mirados desde una perspectiva de los hechos, es decir desde una perspectiva solamente histórica, las propias afirmaciones o argumentos de los ensayos verían decaer su interés desde el momento en que la progresión del conocimientos sobre los hechos que tratan los dejan sin actualidad. Muchos de los asuntos tratados por

Montaigne han encontrado una cabal descripción pormenorizada en de la psicología o la sociología posterior. Pero que eso sea así no mueve un ápice el interés de su intervención personal, ni la menoscaba.

Si por el contrario hacemos desaparecer la *Tensión discursiva del Autor*, no hay ensayo que resista el paso del tiempo, y por ello el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura o mejor cimiento de la propia forma. Es así que el Ensayo compartiría con la lírica una temporalidad del Discurso que emerge como fuerza ejecutiva en el presente de su formulación y cobra desde ese presente toda su fuerza.

En el capítulo anterior, comentando precisamente un ensayo de H. Arendt y otro de Ortega y Gasset, me referí a esa categoría del *yo ejecutivo* que atraje entonces para la caracterización del yo lírico, y que me parece asimismo posible allegar al Ensayo en cuanto forma ejecutante del *Discurso* y no forma simplemente histórica. Precisamente en la medida además que ambos comparten esa *Tensión del Yo* con el evento, acontecimiento, asunto o situación.

Habría empero una diferencia que acotaría una particularidad del Ensayo como forma del *Discurso ejecutivo*. En tanto que otras escrituras del yo (la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa) implican una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso, el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor. No quiero decir que el YO, y lo afirma Montaigne de modo explícito, no sea propiamente una construcción del Libro, pero es un *Autor* no ficcional, aunque su "Persona" como individuo histórico pueda velarse o metamorfosearse tras la apropiación que de ella hace el Discurso. No me estoy refiriendo por tanto a que el Yo del Ensayo no sea una forma interesada y construida por el libro, pero no es una forma *ficcional*. Todo en los grandes ensayos remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma.

Tanto Lukács (1910) en el ensayo que abre *El alma y las formas* como Max Bense (1947) pueden iluminar mucho la idea que vengo exponiendo. Como se sabe Lukács había formulado que el tipo de intuición y configuración del ensayo acercaba éste mucho más al arte que a la ciencia. Si en la ciencia, dice, imperan los contenidos, en el arte las formas, y Lukács se esfuerza por allegar el Ensayo al dominio de éstas. Pero para entender la idea de forma que Lukács está pensando será fundamental atender a lo que nos dice sobre el carácter no progresivo, en el orden de los estados de cosas, de la intervención crítica o ensayística y su propio valor autónomo del progreso de los conocimientos sobre ello. Se podrá escribir otra *Dramaturgia* que hable sobre Corneille frente a Shakespeare, pero ¿en qué puede perjudicar ésta a la de Lessing? (Lukács, 1910: 17). Por lo mismo, ¿en qué ha podido cambiar Burkhartd o Nietzsche en el efecto de los sueños de Winckelman sobre los griegos? Y no deja de advertir algo que es precioso para apoyar cuanto he venido diciendo:

"Hay —dice— un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es las más de las veces escribir sobre arte. Digo las más de las veces: pues hay muchos escritos nacidos de sentimientos semejantes que no entran en contacto con la literatura ni con el arte, escritos en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que los que se llaman crítica, solo que directamente enderezadas a la vida; ... De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas" (pág. 23) (subrayado mío).

Lukács saca el Ensayo de la sola Estética y de la Crítica literaria, las formulaciones más comunes, y lo allega a un tipo de escrito, citando entonces a Platón, a Montaigne, a Kierkegaard, en las que es fundamental la impronta vital del temperamento del escritor y lo que llama vivencia concreta de la ideas, puesto que hay vivencias que no podrían ser expresadas por ningún otro gesto y precisan expresión. Cuestionarse sobre la vida, el hombre, el destino, y permaneciendo como preguntas más importante si cabe que las respuestas, en tanto muestran la tensión del autor en su lucha por afirmarlas, acariciarlas, moldearlas.

Hay un momento de la argumentación de Lukács en que compara el Ensayo y la Poesía, para marcar diferencias solamente de acentuación. “Las vivencias —nos dice— para cuya expresión nacen los escritos del ensayista, no se hacen conscientes en la mayoría de los hombres más que en la contemplación de las imágenes o en la lectura de los poemas” (pág. 26). Dice Lukács que si la poesía recibe del destino su perfil, su forma, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino. Por eso los ensayistas tienen en la forma su gran vivencia. “El momento crucial del crítico (sinónimo en Lukács de ensayista) el momento de su destino, es pues aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma... pues el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, la realidad anímica contenida en ella” (ibidem, pág. 25).

Molestó mucho a Adorno, como se sabe, esta mística de la forma, y esa separación radical de Arte y Ciencia que por ella intentó Lukács. Prodigó Adorno en su estudio “El ensayo como forma” no pocos mandobles e ironías sobre esta vindicación del Arte haciendo ver que los folletines suelen tener idéntica forma a las grandes novelas y que igualmente el diletantismo, a los ojos de Adorno, de Stefan Zweig o el psicologismo de aficionado pueden incluirse nivelados con los grandes maestros, por ésta que le parecía al de Frankfurt, una dejación de la responsabilidad del ensayo en su vínculo con la forma. Pero hay un fondo de la reflexión de Lukács que excede todo esteticismo y que no puede remitir a él. Es esa idea de que el Ensayo es vivencia y otra vía de la imagen, y distinta a ella, pero que logra igual dimensión vitalizadora, que excede la propiedad o impropiedad de sus contenidos, y que por tanto se salva del devenir histórico de los conocimientos en cuanto tales, para erigirse en el privilegio del punto de vista como legitimidad artística cuando ha conseguido hacerse inseparable de una feliz formulación del pensamiento.

Por ello el tercer gran ensayo, al que también se refiere Adorno, el de Max Bense, puede resultar aclaratorio del verdadero pensamiento albergado en el de Lukács, y también de la idea que vengo defendiendo y que resumo en la *Tensión discursiva de un pensamiento ejecutándose*,

para mí la propiedad fundamental del género Ensayo. Para Max Bense, y estas citas las recoge el propio Adorno, en su argumentación a favor de un ensayo científico pero antipositivista:

“Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura” (apud Adorno, pág. 27).

También es iluminadora esta otra cita, recogida asimismo por Adorno:

“El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, pues quien critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que en un autor dado, y ante todo tiene que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico” (apud. Adorno, pág. 29).

Lo curioso es que los textos que ponderativamente cita Adorno de Bense son precisamente textos que se alejan muy poco de los de Lukács, tanto en la vindicación de la vivencia, como de la imagen y la dependencia de esa vivencia con la forma de la escritura. Por lo demás no es el momento ahora de retener las muchas veces en que Max Bense se refiere al paralelismo del Ensayo y la Poesía, lo que sin duda Adorno pasa por alto.

Será precisamente una reflexión de Max Bense la que mejor pueda centrar esa Tensión discursiva de la que vengo hablando como nota definitoria del Ensayo. Dice: “Por medio del procedimiento ensayístico será patente el contorno de una cosa, tanto de su exterior como de su interior, el contorno del «ser así» para mí. Esto quiere decir que en esa manifestación del contorno no hay un límite sustancial, al menos no de principio. El experimento ensayístico es por principio independiente de la sustancia, del objeto” (apud Aullón de Haro, 1992: 48).

“«Ser así» para mí”, y serlo de diferentes modos y con relieves distintos, según más adelante vindicará el propio Adorno, quien parece estar homenajeando a Montaigne cuando en la parte final de su ensayo, habla de la pequeñez, de la heterogeneidad, del carácter libérrimo del ensayista, de un campo de fuerzas que es múltiple y abierto, que no precisa ser total para ser verdadero, antes al contrario, muestra en la configuración de su movimiento crítico su mayor fuerza persuasiva. (Adorno, pp.22-23).

Movimiento crítico, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, también eso que Aullón de Haro llamó “libre discurso reflexivo” (Aullón de Haro: 21), que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. 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 un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, como si continuase vivo el diálogo con su interlocutor, que Montaigne quiso que fuese su forma más amable, pues con varios interlocutores habla en sus *Essais*.

El ensayo, sí, es quizá la forma que mejor ha heredado la fortuna del diálogo, por ese tiempo presente de la Tensión discursiva, que, o es un tiempo compartido de la vivencia que el escritor tiene de la idea, o no logra ser nada.