LILIANA WEINBERG

UMBRALES DEL ENSAYO

Universidad Nacional
Autónoma de México
Centro Coordinador y Difusor
de Estudios Latinoamericanos
México, 2004

Ibero-Amerikanisches Institut
Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Primera edición 2004
Primera reimpresión: 2009
Segunda reimpresión: 2011

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos
ISBN para la colección 970-32-1725-7
ISBN para la obra 970-32-1728-1
Esta publicación contó con los auspicios
del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México
Proyecto "Teoría del Ensayo y Teoría Literaria"
Responsable: Dra. Liliana Weinberg

A Octavio

Índice

De la *descripción* a la *inscripción* del texto 9

¿Qué es un ensayo? 14

Primera aproximación 14
El "acta de nacimiento" del ensayo 14
Los orígenes del término 16
Definiciones instrumentales 18
El ensayo por los ensayistas 21
El ensayo y algunos de sus más grandes críticos 24
Uso y expectativas de lectura 31
Algunas características 33
"Aires de familia" 33

El texto y sus umbrales 36

Autor 37

Autor del texto y autor en el texto 37
Subjetividad y transubjetividad 38
Perspectiva personal y mirada universal 40
Filiación y afiliación 40

Texto 42

Enunciación y enunciado 42
Ensayo y ensayar 43
El mundo y la mirada 45
Opacidad y transparencia 46
Apertura y forma del ensayo 47
Mostración y demostración 48
Monólogo y diálogo 49
Lo público y lo privado 50
Fragmento y totalidad 51
Narrar y comentar 51
Retórica y ruptura con la retórica 52
Interpretación y creación 53
Táctica y estrategia 54

Argumentación y escritura 55
Estructura y proceso 58
El mundo en el texto y el texto en el mundo 60
El texto en la historia y la historia en el texto 61
Espacios que transitamos y espacios que imaginamos 63
Textualidad e intertextualidad 66
Expresión y concepto 68
Descripción y evaluación 69
La ley del ensayo 71
Estilo individual y estilo de época 72

LECTOR 73

Lector y lectura 73
La lectura, entre lo público y lo privado 79
La lectura del ensayo como experiencia estética 80

CONTEXTO 83

LENGUAJE, LENGUA Y CÓDIGO 85

CONTACTO 90

Responsabilidad 92
Sinceridad 93
Compromiso 94

CONCLUSIONES 95

BIBLIOGRAFÍA 97

Umbrales del ensayo

De la *descripción* a la *inscripción* del texto

En 1987 Gérard Genette publica *El texto y sus umbrales*.[1] Con la propuesta de la noción de "umbral" aplicada al estudio del texto literario comienza a abrirse paso esta nueva perspectiva, que enfatiza la necesidad de atender a las instancias que, como dice el propio Genette, *presentan* al texto a la vez que, al hacerlo, *le dan presencia*. Esta obra plantea además una cuestión de largos alcances: no basta con la descripción y análisis del texto, sino que es necesario atender a su *inscripción* en un ámbito mayor.

Así comienza el libro de Genette:

> La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro.[2]

Muchos son los estudios que, como los de Genette, contribuyeron a minar las bases de los modos de enfoque tradicional, y condujeron a la necesidad de repensar el modelo de análisis de Jakobson, y sobre todo el modo en que nosotros leemos ese modelo. En efecto, supusieron un desplazamiento en el enfoque tradicional del texto como un mensaje llano que un emisor envía unilateralmente a un receptor, y que a su vez puede vincularse en segunda instancia con un contex-

[1] Véase Gérard Genette, *Umbrales* [1987], (México: Siglo xxi editores, 2001), 7.
[2] *Ibid.*, 7.

to referencial y una práctica social.[3] Ésta que acabo de resumir es de algún modo la vulgarización del esquema que propuso Jakobson, y que sigue rigiendo en muchos ámbitos escolares a la hora de someter a estudio el texto literario.[4]

¿En qué consiste este cambio en el enfoque del texto literario? En la necesidad de establecer una dialéctica entre lo que genialmente Delcroix y Hallyn denominan *descripción* e *inscripción* del texto. Considero clave que, con el objeto de escribir una introducción a los estudios literarios, el equipo encabezado por estos críticos propusiera en 1995 un nuevo ordenamiento, basado precisamente en los métodos que enfatizan la descripción y los que enfatizan la inscripción. Pocos años antes, el otorgamiento de la misma jerarquía a los segundos que a los primeros hubiera resultado intolerable. En nuestros días no puede hacerse otra cosa: hablar de inscripción conduce a la relación del texto con la historia, con la sociedad, con la lectura.[5]

Uno de los primeros grandes modelos críticos alternativos al de Jakobson ha sido el propuesto por Mijail Bajtin. Reproduciremos ambos esquemas, a partir de la comparación que entre ellos establece Tzvetan Todorov. Si para Jakobson las instancias básicas son destinador, mensaje, destinatario, contexto, contacto y código, para Bajtin existen antes bien instancias que denomina locutor, enunciado, auditor, objeto, intertexto y lengua. Las diferencias son radicales: Bajtin se niega a hablar de "mensaje" y de "código", en cuanto

[3] De allí que en lo personal lamentemos que muchas ediciones descuidadas omitan la mención del año de primera edición de un texto, y este vicio se repita cuando se preparan bibliografías donde leemos disparates como "Aristóteles 1943" o "Cervantes 1985"). El descuido en bibliografías, citas, etc. es resultado indirecto, entre otras causas, de este interés por el texto y este desinterés por su inscripción que hegemonizó durante muchas décadas los estudios literarios.

[4] Roman Jakobson, *Linguística y poética* [1958], (Madrid, Cátedra, 1988), 27-75.

[5] En lo tocante a la "descripción" del texto, los estudiosos que participan en la obra dirigida por Delcroix y Hallyn se dedican a cuestiones de poética, retórica, semiótica, pragmática, estilística, temática, géneros literarios, prosodia, narratología y relaciones intertextuales y paratextuales. En cuanto a la "inscripción" del texto, tratan la relación entre el texto y la historia (historia literaria y literatura comparada, literatura e historia de las ideas y literatura e historia de las mentalidades), la relación entre lo individual y lo social (psicocrítica y sociocrítica) y las cuestiones relativas a la lectura (hermenéutica, deconstrucción, teoría de la recepción, semiología de la lectura).Véase Maurice Delcroix y Fernand Hallyn, dirs., *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires* (Lovaina: Duculot, 1995).

esto implicaría reducir el amplio mundo del lenguaje a un modelo excluyente, y prefiere hablar de "enunciado" (un término clave en su teoría), así como de "intertexto". Del mismo modo, el "contacto" no puede ser disociado del "enunciado", porque no se trata sólo de un enlace entre locutor y auditor, sino que el enunciado a la vez designa su objeto (al que comprende como referente) y expresa una especificidad en relación con la intención del locutor. En cuanto a la lengua, ésta sirve de medio a la performación del enunciado como fin (lo creado). Así, a diferencia del modelo de Jakobson, la "lengua" aparece como un factor situado en otro nivel que los demás elementos: aquello que pertenece al orden de la lengua pertenece a un sistema de signos siempre disponibles; aquello que es del orden del enunciado corresponde a un acontecimiento único, de carácter no reiterable. El papel cumplido por el intertexto y el auditor confirma esta proposición. El enunciado producido por el locutor lo es en términos de un proceso en el cual el interesado anticipa las reacciones de su auditor. Si este papel falta, es asumido por el grupo social del que forma parte ese locutor; todo enunciado se perfila sobre el horizonte de lo ya dicho: el intertexto es ese lugar donde el *yo* debe contar con el otro.[6]

Sucesivos avances críticos fueron llevando a la necesidad de repensar el modelo de Jakobson y, sobre todo, las repeticiones, cada vez más esquemáticas y vaciadas de sentido, de dicho modelo, que siguen empleándose, por ejemplo, y para desgracia de muchos, en el esquema comunicativo que explica el mensaje publicitario y el funcionamiento de los medios de comunicación: un modelo autoritario por excelencia, basado en la idea de un emisor omnisapiente, un mensaje simplificado, una lengua empobrecida y un receptor pasivo, sin que se contemple en principio ninguna forma de retroalimentación. En cuanto se da siempre en un ámbito interpersonal e intertextual, el enunciado no es nunca un monólogo sino un diálogo, y no pertenece sólo al sistema de la lengua sino al mundo social y de los valores: es vehículo de lo ideológico.[7]

La aplicación de análisis meramente descriptivos tiene consecuencias graves en particular para el caso del ensayo y de la prosa no

[6] Véase la excelente presentación de este tema en Léon Somville, "Intertextualité", en Delcroix y Hallyn, dirs., *Méthodes du texte*, 121-122.

[7] Recientes análisis de los nuevos procesos semióticos como los realizados por Beatriz Sarlo a propósito del *zapping*, muestran que tampoco es posible ya aplicar este esquema al lenguaje televisivo, dados los nuevos fenómenos que se han generado. Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna* (Buenos Aires: Ariel, 1994).

ficcional, ya que precisamente si no se entiende la relación fuerte de esta clase de textos y su mundo, se cercena la posibilidad de alcanzar una comprensión profunda del mismo. Tal es la dificultad en que han caído muchos de los enfoques tradicionales, que no pueden sino ver en el ensayo un híbrido entre filosofía y poesía, concepto e imagen, literatura y ciencia, reflexión y opinión, cuando en realidad esta presunta hibridez marca ya una serie de umbrales de tránsito que el ensayo establece entre uno y otro orbe.

Por otra parte, no deja de resultar sintomático que sea particularmente en América Latina —ámbito en el cual, entre otras cosas, el ensayo ha tenido un desarrollo singular—, donde la crítica literaria se viera precisada a repensar la relación del texto, la cultura, la historia y la sociedad, con un importante aunque desafortunadamente todavía disperso y poco conocido patrimonio crítico que es de imperiosa necesidad rescatar si queremos fundar una tradición.[8]

No debemos olvidar que de Saussure a esta parte las formas de ver el mundo y la ciencia han cambiado radicalmente: el avance del paradigma biológico supuso la incorporación de nociones como sistema, complejidad, información genética, que vuelven obsoletos nuestros viejos prejuicios y tornan ya imposible ver separados texto-contexto, texto-sociedad, texto-historia. El estructuralismo genético de Goldmann fue uno de los primeros modelos que buscó explicar el modo en que lo contextual ingresa al texto, sin por ello convertir al texto en un mero receptáculo de lo social sino atendiendo al modo en que el texto estructura los datos que el autor recorta del mundo, ya que, como dice un gran crítico latinoamericano, Antonio Candido, es necesario buscar la "estructura estructurante" del texto.

La apertura del texto a lo social ha tenido importantes consecuencias. En Foucault, por ejemplo, la propuesta de hablar de discurso, esto es, enfatizar la inscripción del texto en lo social, se acompaña con una pregunta radical por la relación entre las palabras y las cosas: como dijo en una ocasión el pensador francés, la clave de su preocupación no radica ni en las palabras ni en las cosas aisladas, sino precisamente en el vínculo que las une.[9] Por otra parte, Foucault se concentra no tanto en la emergencia, desarrollo y difusión de las

[8] Véase también Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (México: UNAM-FCE, 2001), donde se propone una lectura del ensayo literario latinoamericano a partir de la dialéctica entre el yo y el espacio público, el decir y la inteligibilidad, y otros pares que allí se revisan.

[9] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* [1966], (México: Siglo XXI, 1996). Véase también *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1973).

ideas como en las estructuras discursivas que corresponden a sistemas preestablecidos que rigen los discursos individuales de diferentes géneros (científico, político, religioso, literario, entre otros) en una época determinada. Foucault se centra entonces en las "formaciones discursivas" que permiten o no formular una cierta idea: los *a priori* históricos, los saberes y presupuestos ideológicos, etc., sobre cuyo fondo surge una idea. Dicho de otro modo, se puede hablar de la existencia de *configuraciones epistemológicas presupuestas por las prácticas discursivas*. Así, la *episteme* de una época que constituye el fondo de un discurso sólo puede captarse a través de una red infinitamente móvil de relaciones.[10] La permanente tensión que aparece en la obra de Foucault entre discurso y práctica discursiva evidencia la importancia que atribuye el pensador francés a la relación entre el discurso y el mundo.

Pierre Bourdieu abordará también el carácter convencional y arbitrario de diversos rasgos que por mucho tiempo se creían naturales y no son sino naturalizados e internalizados como necesarios. Así, por ejemplo, en lugar de contemplar todo género literario como una categoría ahistórica preexistente, lo considera como una propiedad del campo literario, generada por éste.[11]

Por su parte, Derrida descubre un nuevo tipo de umbral: el del adentro-afuera del texto, y se preocupa también por la ley implícita en todo texto y los problemas de representación. Derrida desenmascara la jerarquización tradicional entre los signos, según la cual unos se dan como originarios y otros como derivados, y se pregunta también por la ley que está detrás de la ley del género y establece su pertenencia a una determinada clase. Al hacerlo así, muestra cómo hablar de género es apelar a la ley, a las condiciones jurídicas, históricas y extraliterarias que inciden en él.

La presente propuesta de transitar una y otra vez los umbrales y fronteras que llevan del texto al mundo, del mundo al texto, se acerca en cierto modo a la idea que da título al más reciente libro de ensayos de Salman Rushdie: *Step across this line*.[12]

[10] Delcroix y Hallyn, dirs., *Méthodes du texte*, 249-250.

[11] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995) y *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Madrid: Akal, 1984).

[12] Salman Rushdie, *Step across this line; collected nonfiction 1992-2002* (Nueva York: Random House, 2002). Hay traducción al español, *Pásate de la raya* (Barcelona: Plaza y Janés, 2003). Rushdie plantea que nos encontramos hoy en una etapa postfronteriza: "Nos convertimos en las fronteras que atravesamos" (498); "cruzamos esas líneas fijas y cambiantes" (514).

Pero regresemos a nuestro objetivo básico: repensar el ensayo a partir de la consideración de algunos de sus principales umbrales. Comenzaremos primero por buscar una caracterización básica del ensayo, para luego atender a los principales *umbrales* que lo comunican con el mundo. Se propone prestar particular atención a un vínculo frecuentemente desatendido: el de ética y estética en el ensayo, al que considero un reexamen del mundo a partir de los valores, y una consideración de todo tema como problema.

¿QUÉ ES UN ENSAYO?

Primera aproximación

Una definición descriptiva atendería a su carácter de prosa no ficcional, a su retórica argumentativa, a su consideración mínima como desarrollo y defensa de una idea. Adelantemos así una primera aproximación: el ensayo es un texto en prosa en el cual se despliega una opinión, un juicio, una visión personal fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión.

Para explorar esos elementos mínimos que constituyen el ensayo podemos tomar varios caminos. Uno de ellos, el que tenemos más a la mano, es la búsqueda en diccionarios. ¿Cómo se define usualmente el término en los principales diccionarios? Para el *Diccionario de Autoridades*, se trata de la "inspección, reconocimiento y examen del estado de las cosas". Para el *Diccionario de la Real Academia Española*, se trata de un "Escrito generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia". La *Enciclopedia Británica* lo caracteriza como "prosa no ficcional". Y para el *Diccionario Webster*, se trata de una "Composición literaria breve que trata de un solo tema, por lo común desde un punto de vista personal y sin intentar ser más completa".

El "acta de nacimiento" del ensayo

A diferencia de otras clases de texto, el nacimiento del ensayo en su forma moderna puede datarse y localizarse perfectamente, de tal modo que cuenta, por así decirlo, con un "acta de nacimiento". En efecto, en 1580 se publica el primer tomo de los *Essais* de Michel de Montaigne, quien emplea por primera vez de manera propositiva el tér-

mino. Claro que existen largos debates en torno de los antecedentes del ensayo, que algunos críticos rastrean hasta el propio Sócrates, en cuanto es el primero en dejar testimonio de una visión personal y una perspectiva crítica del mundo por oposición a los saberes de la tradición y de la retórica en uso. Pero, insistimos, es Montaigne el padre del ensayo en sentido *moderno*, pionero de un largo proceso en el cual comienza a desarrollarse de manera irreversible esa larga transformación que vive el mundo a partir del Renacimiento: afirmación del yo y de sus potencialidades de conocimiento: juicio, razón, experiencia, secularización, se van abriendo lentamente paso respecto de los saberes admitidos.

Leamos un fragmento del Ensayo L de Montaigne, "De Demócrito y Heráclito", donde se da por primera vez una caracterización del quehacer que se lleva a cabo en este tipo de textos:

> 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. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan de un asunto noble y discutido en que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designo 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 para 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 de 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.[13]

Los orígenes del término

Otro camino posible para indagar el ensayo es rastrear el origen de la palabra y su significado. Todo tiene su historia; somos tiempo, somos historia, nuestra vida tiene una rica profundidad temporal y cultural, aunque a veces no nos demos cuenta de ello. Y resulta sorprendente explorar qué quiere decir la voz "ensayo". Es fácil intuir que proviene de un verbo conocido por todos nosotros: ensayar. Pero debemos también darnos cuenta que no necesariamente los términos "ensayar" y "ensayo" han tenido siempre el mismo significado Las palabras cambian y tienen su propia historia.

'Ensayo' proviene de '*exagium*', término del latín tardío, y éste del verbo '*exagere*'. Pero no basta esta observación mínima para entender el modo en que, con Montaigne y Bacon, se carga de un nuevo sentido. Originalmente, significa tanto el acto de pesar de manera exacta como, por extensión, prueba, intento y luego examen. El lexema "ensayo" y el verbo "ensayar" relacionados con el sentido de tratar, probar, ya existían en diversas expresiones, pero con el surgimiento de un marcado interés por la observación y la experimentación a partir del renacimiento, se enriquecieron y transformaron a su vez. De este modo, "ensayo" puede designar hoy al mismo tiempo un experimento (moral o físico), un examen (de conciencia o de recursos), y un ejercicio o prueba física. El verbo *essaier* (tratar), por su parte, significa examinar tanto en el sentido de juzgar (como, por ejemplo, someter a examen a un aprendiz que quiere ser reconocido en un oficio), como en el de probar, poner a prueba, experimentar.[14] He aquí un interesante doble significado, a la vez experimental y legal: probar y someter a prueba, que el ensayo retomará desde sus orígenes modernos, con Montaigne y Bacon.

Por su parte, Jean Starobinski ha hecho valiosas observaciones sobre los orígenes del término y su uso:

[13] Michel de Montaigne, "De Demócrito y Heráclito", *Ensayos*, I, L, sigo la traducción de Constantino Román y Salamero (Buenos Aires: Aguilar, 1962), 303-305.

[14] Al respecto véase Réda Bensmaïa, "Appendix: The essay", *The Barthes effect, the essay as reflective text* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 95.

> *Essai* se conoce en francés desde el siglo XII y proviene del bajo latín *exagium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla *examen*: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pesar, examen, control. Pero otra acepción de *examen* designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir. Desde luego, es muy tentador que el sentido nuclear de las palabras actuales deba resultar de lo que han significado en un remoto pasado. Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso. ¿Por qué singular intuición el autor de los *Essais* hizo labrar una balanza en su medalla, añadiéndole la divisa *Qué sé yo?* Este emblema —destinado, por cierto, si los platillos están equilibrados, a simbolizar el espíritu en suspenso— representaba también el acto mismo del ensayo, el examen de la posición del fiel. Recurriendo a la misma metáfora de ponderación, Galileo, fundador de la física experimental, llamará *Il saggiatore* a la obra publicada en 1623. Si seguimos interrogando a los léxicos, apenderemos que *essayer*, en el Este y Sur de Francia competía con *prouver* y *éprouver* (probar y comprobar, pero también experimentar), concurrencia interesante que hace del ensayo un sinónimo de puesta a prueba o búsqueda de una prueba. Se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofía es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo.[15]

Presenta también los primeros pasos de los miembros de la familia ensayística fuera de Francia:

> Prosigamos por un momento la historia de la palabra. Su fortuna se extendió fuera de Francia. Los *Essais* de Montaigne tuvieron la suerte de ser traducidos y publicados en inglés por John Florio en 1603 e impusieron su título, si no su estilo. A partir de Sir Francis Bacon, se empiezan a escribir ensayos al otro lado del Canal. Cuando Locke publica su *Essay concerning Human Understanding*, la palabra ensayo no anuncia ya la prosa primeriza de Montaigne, sino que señala un libro que propone ideas nuevas, una interpretación original de un problema controvertido. Y con este valor la palabra será frecuentemente empleada. Pone en guardia al lector y le hace esperar una renovación de perspectivas, o al menos el enunciado de unos principios fundamentales a partir de los cuales

[15] Jean Starobinski, "¿Es posible definir el ensayo?", traducción de Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (1998): 31-32.

> será posible un nuevo pensamiento. Voltaire trastorna el conjunto de los hechos históricos en su *Essai sur les moeurs*; el acta inaugural de la filosofía de Bergson se titula *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Diderot, cuyo pensamiento armoniza a menudo con el de Montaigne, aporta una confirmación: "Prefiero el ensayo al tratado: un ensayo que me arroja algunas ideas geniales casi aisladas, que un tratado en que esos gérmenes preciosos acaban sofocados bajo el peso de las reiteraciones" (*Sur la diversité de nos jugements*).[16]

Por otra parte, el término "ensayo" se enlaza con el latín *agere*, un verbo relativo a la acción que tiene una profunda diferencia con *facere*: el primero se centra en el sujeto y es de tipo durativo, mientras que el segundo enfatiza lo realizado en el objeto, el producto, y es determinado. *Agere*, y los términos con él relacionados —*exactis*, *exegere*, etc.— conducen siempre a un quehacer experimental, crítico, evaluativo, centrado en el sujeto que lo realiza y en el proceso de su realización antes que en el objeto exterior que recibe su acción.[17]

Para concluir, diremos que nace el ensayo como una tensión entre el ámbito de lo intelectual y el de lo experimental, precisamente en ese momento histórico en el cual comienza a definirse lo intelectual como un trabajo y a repensarse en asociación con un quehacer práctico, al que a la vez se acerca y niega, en cuanto es umbral de paso entre la actividad intelectual y la actividad manual, entre el ver el mundo a partir de la propia experiencia y el volcarse al mundo a través de la acción, donde comienza a definirse una nueva forma simbólica de relación del hombre y el cosmos: lo intelectual como quehacer que simboliza una práctica.

Definiciones instrumentales

Es notable el número de antologías y estudios comprehensivos dedicados al ensayo con que contamos en el ámbito hispanoamericano, prueba del papel fundamental que ha tenido el género en nuestra tradición cultural. Y muchas son también las caracterizaciones que se ven precisados a formular los autores de dichas antologías, para jus-

[16] *Ibid.*, 32.

[17] Véase Françoise Berlan, "Essai(s): fortunes d'un mot et d'un titre", en Pierre Glaudes, coord., *L'essai: métamorphoses d'un genre* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002).

tificar el propio criterio de selección elegido. Tal es el caso de Alberto Zum Felde, José Luis Martínez, Robert Mead, Donald Bleznick, John Skirius, Medardo Vitier o, más recientemente, Teodosio Fernández o Federico Patán.

Para Donald Bleznick, por ejemplo, "El ensayo puede definirse como una composición en prosa, de extensión moderada, cuyo fin es más bien el de explorar un tema limitado que el de investigar a fondo los diferentes aspectos del mismo".[18]

Teodosio Fernández se inclina por una definición en negativo, cercana a la que caracteriza al ensayo como "prosa no ficcional": "no pertenecen al ámbito de la ficción narrativa, ni al de la lírica, ni al del teatro", escribe.[19]

Para John Skirius, se trata de una "meditación escrita en estilo literario", vinculada a la literatura de ideas, que lleva la impronta personal del autor.[20]

Como dice Arturo Souto, el ensayista tiene una actitud de prueba, de examen, a veces de tentativa o de sondeo. El ensayo es una cala, una avanzada, un tiento por el que se reconoce un terreno nuevo, inexplorado. No tiene ni requiere aparato crítico ni gran extensión; en el fondo, es una hipótesis, una idea que se "*ensaya*". Y prosigue: "El ensayo abre una ventana, lo remueve, lo perturba todo. En otras palabras: *ensaya* lo establecido, lo pesa, lo templa, lo pone a prueba. A esto se debe que la raíz espiritual del ensayo y del ensayismo sea la *duda*."[21] He aquí una observación muy valiosa: lo que se ensaya, se pesa y sopesa, se examina, se reconoce, se prueba en el ensayo una idea, y también se pone en duda lo aceptado, lo establecido.

También podríamos adoptar otra vía para enterarnos qué significa "ensayo". Muchos grandes críticos y ensayistas han reflexio-

[18] Donald W. Bleznick, *El ensayo español del siglo XVI al XX* (México: Ediciones de Andrea, 1964), 6-7.

[19] Así lo dice el autor al presentar su estudio sobre *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*: "El lector podrá encontrar confirmada aquí esa condición proteica del género o de los géneros que de algún modo pueden considerarse 'ensayísticos': daré cuenta de producciones muy dispares en dimensiones y en factura, atentas a temas y problemas muy diversos [...]. En consecuencia, los textos analizados tal vez sólo toleran una definición negativa". Véase el texto de Teodosio Fernández, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (Madrid: Taurus, 1990), 12.

[20] Para una mayor descripción véase John Skirius, comp., *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* [1981], (México: FCE, 1994).

[21] Arturo Souto, *El ensayo* (México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1973), 8.

nado sobre él y han dicho cosas interesantes al respecto, ya que, si por una parte trataron de aclarar el significado de ese término, por la otra lo reinterpretaron y enriquecieron. Así, en las palabras que preceden la antología dedicada al *Ensayo literario mexicano*, Federico Patán escribe:

> En su sentir inmediato, ensayo significa la exploración de un tema. El autor examina algún aspecto del mundo, procurando mediante dicho examen alcanzar ciertas conclusiones, por lo general tentativas en uno y otro grado. Al lector corresponde desplazarse por dicha senda y aceptar las premisas últimas del texto u oponerse a ellas. Difícilmente habrá una condición de diálogo tan generosa.[22]

Juan Marichal enfatiza la relación entre ensayo y estilo:

> hablando estrictamente, no hay ensayos sino ensayistas. Estamos, en realidad, más que ante un género, ante una operación literaria, un cómo en vez de un continente expresivo [...]. La maleabilidad del ensayo —esa maleabilidad que se opone, como se señaló ya, a su definición— da al escritor una libertad que podría llamarse 'camaleónica'. Porque la forma literaria se pliega, en este caso, a las condiciones personales, adquiere diversas coloraciones individuales, sin exigir del escritor —y quizá sea ésta la vana fortuna del ensayista— el previo sometimiento a reglas institucionales, a normas suprapersonales: es decir, el novelista tiene que *contar con* toda la novelística anterior, con los mundos ficticios creados por sus antecesores, y su propia creación es a la vez (siempre que se trate de un auténtico artista) una incorporación a la institución novelística y una alteración de ésta con la cual han de contar sus sucesores. Mas si bien el ensayo puede utilizar el legado de sus antepasados literarios —recordemos cómo Azorín, por ejemplo, se auto-enlaza a Montaigne— debe sobre todo contar con su público, con su auditorio potencial inmediato; pues si el novelista busca la articulación de sus personajes *dentro* de un mundo ficticio —y a esa articulación se suele denominar 'verosimilitud'— el ensayista se esfuerza por articularse *a* sí mismo *con* su mundo histórico coetáneo.[23]

[22] Federico Patán, "Prólogo", en John S. Brushwood *et al.*, eds., *Ensayo literario mexicano* (México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001), 7-20.
[23] Juan Marichal, *La voluntad de estilo: teoría e historia del ensayo hispánico* (Madrid: Revista de Occidente, 1971), 18-20. Este enfoque es recuperado en nuestros días por la estudiosa hispano-danesa Ana Bundgaard.

Varios son los elementos fundamentales que plantea Marichal: *dinámica* del ensayo, entendido antes como *operación* literaria que como texto cristalizado, *estilo* del pensar y el escribir, *articulación* del ensayista con su público potencial inmediato, con *su* mundo y con *el* mundo.

El ensayo por los ensayistas

Otro camino posible es el de atender a la presentación del ensayo hecha por los propios ensayistas. Para ceñirnos a la tradición hispanoamericana, podemos apelar, entre otros, a José Ortega y Gasset, José Gaos, Alfonso Reyes, Mariano Picón-Salas, Gabriel Zaid. Dejaremos para el final a Alfonso Reyes y Gabriel Zaid, en cuyos textos procuraré probar, ensayar, someter a prueba, mi propia propuesta interpretativa.

Para Ortega y Gasset, el ensayo se acerca a la meditación. En su libro *Meditaciones del Quijote* escribe, a propósito de sus ensayos:

> Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden que la vida [...] arroja a nuestros pies [...] en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones [...]. Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud.[24]

Este llevar a plenitud, este poner en valor los fenómenos particulares, en un sentido iluminador pero aislante, será clave tanto para el rescate que hace Gaos de este texto como para la crítica a que lo someterá Nicol. Más adelante, se referirá a su quehacer como "el espectáculo de un hombre agitado por el vivo afán de comprender": "¡Sabemos tantas cosas que no comprendemos!". He aquí por tanto una clave: el ensayo es comprensión. Y aun otro elemento fundamental: el afán moral del ensayo, que no es pura gratuidad en el juego de las ideas. Comprender es lograr una iluminación máxima. Más adelante dirá:

> Estas *Meditaciones*, exentas de erudición —aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra— van empujadas por filosófi-

[24] José Ortega y Gasset, "Lector..." [1914], *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente, 1963), 1-2.

> cos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita [...] y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.[25]

Y por fin: "Yo sólo ofrezco, *modo res considerandi*, posibles maneras nuevas de ver las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error".[26] Participación, pues, del lector, en el trabajo del ensayista y su contagioso "afán de comprensión".

Asociados con la idea de discurso en cuanto discurrir (Gracián, Quevedo), con meditación (Ortega y Gasset), el ensayo es un modo de pensar el mundo desde la circunstancia. Y dado que a su vez el propio discurso filosófico no necesariamente se ciñe ya a la forma del tratado, ha sido cada vez más pronunciado el interés por compararlo con el discurso ensayístico.

Para José Gaos, filósofo del transtierro español, quien fue en sus orígenes intelectuales discípulo de Ortega, la noción de ensayo se opone ante todo a la idea de "sistema": condenada en nuestros días la metafísica al fracaso, el ensayo corresponde a una nueva forma, más dinámica, de hacer filosofía, ligada al mundo de los fenómenos, los valores y la existencia. Hay que atenerse a los fenómenos, y entre ellos, a los valores, porque no se puede reducir el concepto de "hecho" a los hechos materiales, ni siquiera a los fenómenos "reales", físicos y psíquicos:

> Un bello paisaje, una obra de arte, un amor en etapa feliz, la intimidad de un hogar, aun modesto, un gesto de amistad, un "vaso de bon vino", se viven como valores, cuya autenticidad se impone; trátese de simples cualidades de las "cosas" materiales o "de la vida", o de entidades en el *topos uranos*, de objetividades independientes del "vivirlas" o de proyecciones de la vida [...] los valores obligan a tomar ante ellos la posición de reconocerlos como tales, como valores, por ellos mismos.[27]

[25] *Ibid.*, 11-12.
[26] *Ibid.*, 12.
[27] José Gaos, "Discurso de Filosofía", *Cuadernos Americanos*, 2 (1954): 77-97 y 90-91.

Se refiere también Gaos al carácter personal del filosofar, a este característico "pensar del pensador", y defiende una fenomenología de la filosofía que sea una "Filosofía de la Filosofía", única capaz de afrontar los sistemas filosóficos como fenómenos:

> Asistir al pensar del pensador, o al escribir del escritor; presenciar cómo todo lo que entra en la vida del primero entra siendo pensado, cómo todo lo que entra en la vida del segundo entra siendo escrito; o cómo el pensar las cosas, todas las cosas, es la manera, la "forma" de vivirlas el primero, como el escribirlas, igualmente todas, es la forma de vivirlas el segundo; cómo lo que hace el uno con todo lo que vive es además pensarlo, concebir ideas sobre ello, a partir de ello, cómo lo que hace el otro igualmente con todo lo que vive es además escribirlo, hacer de ello tema más o menos directo de composición de género tal o cual, en prosa o en verso; presenciar esto, no sólo es asomarse a los hontanares de generación de lo humano distintivo del hombre; es una experiencia que calificaré de regulativa para aquel a quien le es dada [...].[28]

Mariano Picón-Salas, en "Y va de ensayo", dice:

> La función del ensayista —cuando lo es como Carlyle, Emerson, Santayana, Unamuno— parece conciliar la poesía y la filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y de los conceptos, previene un poco al hombre entre las oscuras vueltas del laberinto y quiere ayudarle a buscar el agujero de salida. No pretende como el filósofo ofrecer un sistema del mundo intemporalmente válido, sino procede de la situación o el conflicto inmediato.[29]

Como se ve, también en opinión del ensayista venezolano es posible encontrar, para el caso del ensayo, un puente, un vínculo, entre poesía y filosofía. Enfatiza también la relación del ensayista con "la situación" o "el conflicto inmediato". De allí que "la mayor insistencia en lo concreto, la visión no sólo intelectual sino también plástica del Universo, marcarán una amable frontera entre el ensayista y el filósofo". Y dice también que la fórmula del ensayo radica —en realidad, como la de la literatura toda— en "tener algo que decir; decirlo

[28] José Gaos, *Confesiones profesionales* (México: FCE, 1958).

[29] Mariano Picón-Salas, "Y va de ensayo" [1954], *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura* (Madrid-Caracas: Ediciones Edime, 1955), 143-145.

de modo que agite la conciencia y despierte la emoción de los otros hombres, y en lengua tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma [...]".[30]

El ensayo y algunos de sus más grandes críticos

El estudio del ensayo dio un giro fundamental con la aproximación filosófica del joven Lukács, quien lo define así: "el ensayo es un juicio, pero lo que decide su valor no es sólo el juicio, sino el proceso mismo de juzgar". El ensayo es por tanto el despliegue de un juicio, de una forma de entender algún aspecto del mundo y de enlazar lo particular con lo universal. Lukács caracteriza al ensayo como poema intelectual, y enfatiza que es posible acceder a la intelectualidad como vivencia sentimental.[31] Lukács reconoce la jerarquía del ensayo al reconocer su forma y su vínculo particular con la crítica.

En 1947 el semiólogo alemán Max Bense dice:

> Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien repregunta, palpa, prueba, quien atraviesa un objeto con reflexión, quien vuelve y revuelve, quien parte hacia él desde diversos lugares y en su atisbo intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema bajo la escritura deja ver cuando se logran ciertas condiciones.[32]

Y llega Bense a una conclusión interesantísima: aquello que se hace evidente en el ensayo no es propiamente la subjetividad que escribe sino el tema ensayado, puesto que la primera produce las condiciones bajo las cuales un tema o asunto en su totalidad llega a respaldar una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer, se intenta que un tema se relacione literariamente, se establece entonces una pregunta, se experimenta con un tema.

De este modo, Bense retoma la pregunta por la forma o configuración del ensayo, su relación con la crítica, y explica que el ensayo es una actividad, *ars combinatoria* que se mueve allí donde confinan ética y estética.

[30] *Ibid.*

[31] Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo" (Carta a Leo Popper) [1910], *El alma y las formas; La teoría de la novela* (México: Grijalbo, 1985), 13-39.

[32] Max Bense, "Über den Essay und seine Prosa", *Merkur,* 3 (1947): 418.

El filósofo alemán Theodor W. Adorno ha hecho también fundamentales aportes al ensayo, al recuperar su valor cognoscitivo respecto del discurso filosófico.[33] Dice Adorno que, a diferencia de la pretensión de objetividad, neutralidad, originariedad y universalidad del discurso filosófico, el ensayo asume su carácter parcial, ligado a los valores y a la historia, y no parte de la falsa creencia de que puede haber temas originarios, anteriores al devenir histórico y al mundo de los valores. Por otra parte, a diferencia de la tajante división sujeto-objeto que rige muchas esferas del pensamiento abstracto, el ensayo permite salvar la distancia arbitraria entre sujeto y objeto y hacer que el ensayo se dé como una experiencia espiritual de fusión del sujeto con el mundo. Y en esa organización no jerárquica de las esferas el ensayo empieza siempre de nuevo. Por ello el ensayo, cuya "más íntima ley" es "la herejía", es desenmascarador de otros discursos, es siempre crítica de todo sistema y trabaja a partir de conceptos preformados culturalmente que acepta como tales: de allí que el ensayo sea entendido por muchos como una hiperinterpretación, es decir, como una interpretación no filológicamente fundada:

> El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología.[34]

La idea de preformación cultural, ya presente en Lukács, es de gran valor para nosotros, puesto que nos muestra cómo el ensayo reinterpreta objetos culturales siempre ya a su vez interpretados por la cultura. Una noción cercana a la de Bajtin: todos los enunciados se dirigen a un mundo "del que ya se habló", y se apoyan sobre un "campo de respondibilidad" socialmente constituido.[35] Pensemos que a través de nuestra experiencia en el mundo nos encontramos ante dos grandes clases de elementos: objetos naturales, hechos crudos, brutos, que pueden existir sin nosotros. Pero en el caso de "un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor", se trata de artefactos, objetos y hechos culturales, y éstos no se pueden entender a fondo sin atender a la intencionalidad de los agentes que lo produ-

[33] Véase Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma" [1958], *Notas de literatura* (Barcelona: Ariel, 1962), 9-36.
[34] *Ibid.*, 30.
[35] Véase Gary Saul Morson, comp., *Bajtín; ensayos y diálogos sobre su obra* [1986], (México: UNAM-UAM-FCE, 1993), 150.

cen y utilizan. Los artefactos no son tales por poseer ciertas cualidades intrínsecas (su composición química, por ejemplo), sino por sus propiedades relacionales, que los ligan a productores y usuarios, así como —añadimos— a otros objetos culturales con los que forman un sistema. Y al hablar de intencionalidad, no sólo nos referimos a una intención individual y explícita sino colectiva e implícita: lo que tenemos en común en cuanto a creencias, deseos, intenciones. Mis propias ideas no se constituyen independientemente del cuadro intencional colectivo o institucional. De allí que sea importante remarcar que el quehacer ensayístico se dedica a entender las relaciones entre las cosas, a las que ve no bajo una sombra de neutralidad, sino precisamente insertas en el mundo de los valores.

Pero precisamente por llevar a cabo una tarea tan radical como la que indica Adorno, el ensayo resulta más abierto y más cerrado, según el autor, de lo que puede gustar al pensamiento tradicional: más abierto, porque niega toda sistemática previa, e incluso se atiene a esa negación (de allí, acotemos, que haya muchos ensayos construidos como antítesis de otras ideas, o que adoptan la forma de la paradoja o la ironía), pero también es más cerrado porque, dado que no puede apoyarse en ningún molde previo, 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: para regresar a nuestro ejemplo, antítesis, paradoja e ironía no serían meros "adornos" o fórmulas llamativas, sino que resultan consustanciales para el trabajo de crítica que el ensayo emprende.

Dice también Adorno:

> Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización; el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagónico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo; su asunto es siempre un conflicto detenido.[36]

Otro rasgo interesante del ensayo es su fragmentariedad, precisamente resultado del esfuerzo del ensayista por no obedecer sistemas preconcebidos. Dice también Adorno que el ensayo no busca

[36] Adorno, "El ensayo como forma", 27.

"destilar" lo eterno que subyace a lo perecedero, sino, inversamente, dar dimensión de largo plazo a lo perecedero.

Adorno nos enseñó así a respetar precisamente aquellos rasgos del ensayo que muchos consideraban lo hacían inferior al discurso filosófico. Con Adorno, hemos aprendido a indagar la forma del ensayo, atender a su carácter crítico, fragmentario y a su vínculo con el mundo de lo contingente y no neutral: el mundo de los valores.

Para un escritor como Robert Musil, el ensayo anuda ética y estética. Dice también que "Ensayo es: en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido [...]. O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión":

> El ensayo trata de crear un orden. No ofrece figuras, sino un encadenamiento de ideas, lógico por tanto, y al igual que las ciencias de la naturaleza parte de unos hechos que también relaciona. Sólo que estos hechos no son observables en general, y también su encadenamiento es en muchos casos singular. No hay solución total, sino tan sólo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga.[37]

En las últimas décadas se han comenzado a generar nuevas y apasionantes propuestas para el estudio del ensayo, muchas de ellas deudoras a su vez de nociones como escritura, discurso, argumentación. Mencionaré sólo un ejemplo para cada caso.

El crítico canadiense Jean Terrasse plantea que todo ensayo ofrece una doble perspectiva, ya que por una parte remite al mundo y por la otra a la propia mirada del autor:

> Se comprende por qué el ensayista es incapaz de objetividad. El ensayo es el producto de una tensión entre dos deseos aparentemente contradictorios: describir la realidad tal como es en sí misma e imponer un punto de vista sobre ella. El ensayista intenta conciliar el en sí y el para sí, reivindica la praxis como condición de la manifestación del ser. Para él, lo real no existe sino como experiencia; el auditorio al que se dirige es el lugar donde ella se actualiza [...]. El ensayo pertenece incontestablemente a la literatura, si, como lo quiere Paul de Man, el lenguaje literario 'significa implícitamente o explícitamente su manera de ser retórica'. La retórica del ensayo hace participar al lector en una experiencia

[37] Robert Musil, *Ensayos y conferencias* [1978], (Madrid: Visor, 1992), 343.

> global en la cual la realidad es percibida como literaria; ella lo integra a un contexto a propósito del cual el autor ha decidido decir cualquier cosa, siempre estando él mismo comprometido con ella.[38]

Como ha dicho Routh, "el ensayo crea un punto de vista" y su estilo es capaz de guiarnos por el universo mental del escritor: se trata así de un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar; de un estilo de pensar que conduce a un estilo de escribir, y que nos ponen en relación tanto con el universo mental del escritor y su escritura como con el mundo que está más allá del texto.

En *The World, the Text and the Critic* (1983), Edward Said recupera en toda su vitalidad las ideas de Lukács, en cuanto ve en el ensayo una de las más altas y logradas manifestaciones de la crítica a la vez que un esfuerzo de actualización, de revitalización, de contemporaneización de las discusiones, y, por fin, una voluntad de forma. Said presta particular atención a la idea de crítica: es a partir de la distancia entre la conciencia y ese mundo respecto del cual para otros sólo ha habido "conformidad y pertenencia", que existe la distancia crítica. Así, "la conciencia crítica es parte de su mundo social real y del cuerpo literal que la conciencia habita y no es, de ninguna manera, una forma de escape de la una ni de la otra".

La crítica, dice Said, "siempre está situada, es escéptica, secular, reflexivamente abierta a sus fallas y errores". "Esto no quiere decir de ninguna manera —prosigue— que esté libre de valores. Muy por el contrario, la trayectoria inevitable de la conciencia crítica es alcanzar algún sentido agudo respecto de "cuáles son los valores políticos, sociales y humanos vinculados a la lectura, la producción y la transmisión de cada texto". Para Said situarse entre cultura y sistema es nada menos que encontrarse estrechamente próximo a una realidad concreta sobre la cual es necesario formular juicios políticos, morales y sociales, que deben a su vez ser expuestos y desmitificados, puesto que —como sostiene también Stanley Fish— todo acto de interpretación es hecho posible y reforzado por una *comunidad interpretativa*. Es por ello necesario ir más lejos aún para ver qué situación, qué configuración histórica y social, qué intereses políticos se encuentran concretamente vinculados por la existencia de comunidades interpretativas".[39]

[38] Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire* (Montréal: Les Presses de l'Université de Québec, 1977), 139. La traducción es mía.

[39] Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 26.

La crítica secular se caracteriza fundamentalmente por su carácter "oposicional", esto es, irreductible a cualquier doctrina o posición política predeterminadas, exigida de estar a la vez situada en el mundo y consciente de sí misma,[40] en una permanente desconfianza hacia cualquier sistema totalizador, hacia la cosificación de los fenómenos, e independiente de todo interés gremial o feudal e incluso de los hábitos repetitivos de razonamiento, de tal modo que la crítica coincide más con ella misma cuando, en el comienzo de su desenvolvimiento, es capaz de tomar distancia de sí y generar un conocimiento de modo no coercitivo. Estos rasgos acercan crítica y ensayo:

> todo aquello que entiendo por crítica y conciencia crítica se refleja directamente no sólo en los temas de estos ensayos sino en la forma del ensayo misma. Porque si se me toma en serio cuando digo que la crítica secular trata con situaciones locales y mundiales, y que está constitutivamente opuesta a la producción de sistemas masivos y herméticos, luego de allí se debe seguir que el ensayo —una forma comparativamente corta, de carácter investigativo, radicalmente escéptica— es la principal vía en la cual escribir crítica. Ciertos temas, naturalmente adecuados, concurren a los ensayos que conforman este libro [...] la unidad del libro es también una unidad de actitud y de preocupación [...]. Así, cada ensayo presupone ese libro.[41]

En "The World, the Text, and the Critic", capítulo que da título a toda la obra, Said retoma el tema del ensayo y lo compara con otras formas de hacer crítica, como el comentario, la explicación del texto, el análisis retórico o semiológico, que son modos de atención ya pautados disciplinariamente y dados antes del ejercicio del crítico, que se presentan a éste con carácter instrumental. El ensayo es radicalmente otra cosa:

> Me concentraré ahora en el ensayo, que es la forma tradicional en la cual la crítica se ha expresado a sí misma. El problema central del ensayo como forma [alusión explícita a Lukács] es su *lugar*, por el cual entiendo una serie de tres caminos por los cuales el ensayo tiene la forma que los críticos toman y en la cual se colocan para hacer su trabajo. El lugar por tanto abarca relaciones, afiliaciones y la manera en que los críticos se aproximan a los textos y las audiencias a las que se refieren; también abarca la

[40] *Ibid.*, 42.
[41] *Ibid.*, 26.

> dinámica que toma lugar en el propio texto de un crítico conforme éste se produce.[42]

Debemos a Said una distinción muy productiva entre las nociones de "filiación" y "afiliación". La primera remite a la adscripción de un autor a diversos sistemas de clasificación ya dados, por procedencia étnica, extracción social, pertenencia sexual, etc. La segunda nos conduce a la asunción voluntaria por parte de un autor de nuevas formas de relación, sistemas de creencias, posturas ideológicas, no sólo reforzadas por el propio texto sino en buena medida construidas a través de él: "El esquema filiativo pertenece a los campos de la naturaleza y de la 'vida', mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad". Said introduce así, junto con la de ensayo, la tan valiosa idea de "afiliación", capital para entender la relación entre el ensayo y el mundo, que, aunque se nos presenta a veces con carácter de naturaleza, es una relación secundaria, construida por el propio ensayista.

Marc Angenot, estudioso de la discursividad social, coloca al ensayo en una familia más amplia, la de la "prosa de ideas", categoría que abarca varias formas en prosa, desde el ensayo hasta aquello que ha sido vagamente clasificado como "literatura de combate ligada al debate", a la vez que propone salir de la reducción del discurso literario a la ficción o del estudio del puro trabajo sobre el lenguaje:

> La noción de ensayo en nuestro estado de cultura reagrupa formas discursivas muy variadas en su función ideológica, su modo de enunciación y su organización interna, la relación que se establece entre lo vivido y la regla. Del diagnóstico a la meditación, de la demostración a la deriva de un pensamiento, del "ensayo científico" al ensayo aforístico, de lo didáctico a lo onírico, de la disociación conceptual a la fusión mística, la palabra ensayo llega a recubrir toda forma de utilización del lenguaje en la cual no domina ni la narración ni la expresión lírica.[43]

El mismo Angenot establece una diferencia entre el ensayo cognitivo o diagnóstico y el ensayo de meditación:

> El primero corresponde a un discurso que busca hacerse cargo y plantear en términos relacionales un conjunto de objetos nocionales,

[42] *Ibid.*, 50.

[43] Marc Angenot, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes* (París: Payot, 1995), 46.

> sin crítica del modo de aprehensión que determina su organización. Se trata de ocupar un cierto espacio ideológico y de establecer sus elementos. Un tal discurso no se da mediante una reflexión sobre un mundo en movimiento sino por medio de la reflexión sobre un mundo captado en la trama de conceptos a través de un juego de vinculaciones, conjunciones y disyunciones, la relación de lo vivido con la regla tendiente a hacerlo unívoco y la incertidumbre consustancial a lo vivido colocada en un sentido categórico.[44]

En cuanto al segundo, corresponde a un discurso en vía de conformarse, un discurso "en busca de una conceptualización" que, lejos de apoyarse en pares de opuestos y disyunciones, se orienta por el camino azaroso y los saltos analógicos de la imaginación:

> De Montaigne a Rousseau, el ensayo-meditación, el género "deliberativo interior", constituye una tradición esencial en la institución literaria [...]. La estructura general del discurso es azarosa, zigzagueante; el paso de una proposición a la otra se da de manera no esencial sino accesoria: en él la imagen intuitiva tiene más fuerza que el silogismo. En el caso de Montaigne se ha mostrado [...] que esta apariencia de desorden esconde a menudo un desarrollo riguroso. Pero se trata en todo caso menos de develar un "contenido" exterior al pensamiento que de mostrar los mecanismos íntimos por los cuales el pensamiento se da sus objetos. El carácter discontinuo del desarrollo [...] se explica a partir del hecho de que no se apoya sobre un saber sino que busca atrapar su génesis, a través de la intuición o de lo "vivido".[45]

En este segundo tipo, dice también Angenot, el "yo" del enunciador es de capital importancia y estará sin cesar presente, no tanto como garantía de la verdad de su escrito sino como conciencia y medida de sus alcances.

Uso y expectativas de lectura

Finalmente, podemos preguntarnos qué entendemos nosotros por ensayo. Esto no es tan caprichoso o parcial como parece, porque de algún modo lo que cada lector entiende por ensayo participa en buena medida en lo que la propia comunidad interpretativa entiende como

[44] *Ibid.*, 47.
[45] *Ibid.*, 57.

tal. Más aún, mis expectativas de lectura inciden en mi modo de leer. En efecto, aun cuando pueda cada uno de nosotros progresivamente corregir o enriquecer, a partir de la propia lectura, sus expectativas previas, éstas son indispensables para que se comience a leer. Mario Valdés dice que en la lectura intervienen dos capacidades del ser humano: reflexión e imaginación. Comienzo a leer un texto y conforme avanzo en mi lectura voy tratando de entender, pero a la vez, cuando se presentan los distintos personajes y situaciones, yo anticipo con la imaginación qué sucederá con esos personajes, cómo se desarrollarán esas situaciones. La reflexión camina y la imaginación corre, pero ambas son necesarias al mismo tiempo.

Según algunos autores no es posible hablar de *ensayo* sino de *ensayos*. Existen, cuando menos, semejanzas, "aires de familia" entre sus distintas concreciones: se trata de textos en prosa en los cuales se despliega una opinión, una visión personal, situada y fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión. Existen también otros puntos de encuentro más profundos: responsabilidad, sinceridad, compromiso con el tema, originalidad, interés por explorarlo.

Pero existen también diferencias notables: las razones de elección del tema, la clase de aproximación que hace el autor —subjetiva o transubjetiva—, el tipo de lector al que van dirigidos, la voluntad de estilo, la relación más o menos apasionada con otras discusiones, otros autores, otros libros, la densidad y riqueza interpretativa etcétera.

Sin embargo, aunque intentemos ofrecer definiciones esenciales de las cosas, lo cierto es que términos como "ensayo" dependen de su uso en diferentes contextos y de las expectativas de la comunidad de lectura que los define. E inversamente, aunque vivimos en una época compleja y de cambio, saturados de noticias, novedades, viajes, movimiento, polémicas, o tal vez precisamente por eso, seguimos buscando certidumbres mínimas y definiciones de alcance universal, que sirvan de una vez y para siempre en toda circunstancia. En el caso del ensayo, podríamos intentar determinar ciertos elementos mínimos y básicos o rastrear recurrencias desde que surge hasta nuestros días, y que incluso nos permitieran explorar sus "antecedentes". Porque si el ensayo, a diferencia de otras formas del discurso, tiene padre conocido y tiene incluso algo parecido a un acta de nacimiento —ya que en 1580, el señor Michel de Montaigne pone su firma al que sería el primer tomo de sus *Essais*—, es posible pensar que nace como una nueva clase de textos con carta de ciudadanía y que genera nuevas expectativas de lectura.

Algunas características

Proponemos al lector un primer listado de rasgos mínimos del ensayo, que él mismo podrá completar y discutir de acuerdo a sus propias búsquedas en lecturas, manuales y diccionarios: prosa no ficcional, punto de vista personal, discurso de origen situacional, opinión fundamentada sobre algún asunto, carácter no acabado ni concluyente, tono polémico, tratamiento de casi cualquier tema o asunto desde la perspectiva del autor, dialógico, escéptico, portador de libertad expositiva, no necesariamente sistemático, en una apertura contemplada por el modo mismo de "discurrir", provisorio, interpretativo.

Retomando observaciones de María Elena Arenas Cruz[46] y de otros autores, podemos plantear así las características del ensayo:

— tratamiento de todos los temas a partir de un yo meditativo y central
— fusión de lo privado y personal con lo intelectual y conceptual
— situacionalidad
— énfasis en la experiencia
— actitud comentativa del yo en el mundo
— libertad y flexibilidad para organizar los contenidos semánticos

"Aires de familia"

Una muy breve revisión de la historia del ensayo nos muestra que no es posible considerarlo como un género cristalizado de una vez y para siempre. Por empezar, el ensayo reviste ya en sus primeros ejemplos una enorme variedad: el tono subjetivo y aparentemente caprichoso de Montaigne se aleja del tono moral y la búsqueda de objetividad de Bacon y Locke o del carácter científico del ensayo de Galileo. Y si damos un salto hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX veremos al ensayo ligado a una nueva forma en expansión: el artículo periodístico. También deberá deslindarse del tratado filosófico, científico o didáctico o del tono impersonal de la monografía científica. Y más tarde, en los umbrales del siglo XX, el ensayo se encontrará ante un nuevo problema de límites ante la emergencia del poema en prosa y la prosa poética. En nuestros días, con la expansión del *paper* o de trabajos escolares a los que convencionalmente se deno-

[46] María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997).

mina también ensayos, así como con la expansión de múltiples formas en prosa que tratan los más diversos temas, el ensayo afronta un nuevo desafío: ¿cómo distinguir prosa de prosaísmo?, ¿cómo distinguir el estilo creativo, el afán de belleza expresiva y de trabajo artístico del ensayo y sus audaces búsquedas epistemológicas, con esas otras formas, también en prosa, que se rigen, conforme a un criterio mercantil, por la norma económica de "el mínimo de palabras por el máximo de información", la búsqueda de un estilo simplificado, impersonal, llano, informativo que acompaña a los procesos de incorporación al mercado de muchas obras?

Ante este complejo panorama, en el que conviven ensayo, prólogo, artículo, comentario, carta, carta abierta, discurso y muchas otras formas afines, a las que algunos autores comprenden dentro del grupo de la "prosa de ideas" y otros de la "prosa no ficcional", proponemos apelar a la noción de "aires de familia" propuesta por Wittgenstein, para agrupar distintos elementos de una serie que "conforman una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan". A veces se trata de parecidos "a gran escala" y otras veces de "parecidos de detalle".[47] Se trata entonces de una reunión de textos que tienen ciertos rasgos en común, aunque no todos ellos deban necesariamente tener los mismos rasgos en común. Si aplicamos estas ideas a las diferentes formas en prosa, podemos decir que si bien un ensayo no es una carta, comparte con esta última ciertas notas comunes tales como opinión personal, perspectiva particular, subjetividad, sinceridad, responsabilidad, mientras que puede no compartir otras como, particularmente, el carácter del destinatario de la carta, mucho más concreto y específico que el del ensayo, dirigido a un público potencial evidentemente más amplio, desconocido por el autor: un público potencial. Y el ensayo puede parecerse al artículo en ciertos rasgos, que no son necesariamente todos o algunos de aquellos que comparte con la carta. Por ejemplo, en el artículo hay, sin duda, opinión, pero tal vez no con la intimidad y subjetividad que dejamos traslucir en una carta; y tal vez el público al que se destina el artículo sí coincida con el público del ensayo, a diferencia del destinatario más íntimo.

Algunos autores han comparado el ensayo con el tratado, para mostrar sus semejanzas y diferencias. Según Ludwig Rohner, en su estudio sobre el género en Alemania, el ensayo se diferencia del tra-

[47] Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* [1953], (México-Barcelona: UNAM-Editorial Crítica, 1988), 87, parágrafo 66.

tado por una serie de rasgos: es lúdicro, aforístico, concreto, subjetivo, estético, llano, abrupto, asociativo, intuitivo, circular y tiene un carácter conversacional. El tratado, en cambio, es serio, metódico, conceptual, objetivo, cognoscitivo, estructurado, comienza por el origen, sigue un ordenamiento lógico, lineal, no muestra interés por socializar las ideas etcétera.[48]

Marc Angenot retoma, como ya se dijo, la noción de "prosa de ideas" para todos aquellos textos que, como el ensayo, son prosa destinada a transmitir opiniones sobre un tema para su discusión en el espacio público. Por su parte, la estudiosa italiana Maria Ferrecchia propone distinguir entre el ensayo como pura expresión artística y el ensayo crítico.[49]

Por su parte, Walter Mignolo afirma que el ensayo presenta mayor afinidad con los marcos discursivos de la prosa expositivo-argumentativa que con los que corresponden al tipo descriptivo-narrativo, y propone hacer una distinción entre el ensayo "hermenéutico", que se origina con Montaigne —centrado en la experiencia de un sujeto universal, que se piensa como representativo de la condición humana toda—, y el ensayo "epistemológico", apoyado en un sujeto del saber —la línea abierta por Bacon, Locke, Berkeley, más ligada al tratado filosófico— o el ensayo "ideológico", centrado en un sujeto que asume francamente una postura ideológica.[50]

María Elena Arenas Cruz, quien enfatiza el carácter expositivo-argumentativo del ensayo, lo coloca dentro de la familia de los géneros retórico-argumentativos, en cuanto, a pesar de su gran libertad y originalidad, puede siempre "traducirse" en una superestructura básica:

— exordio o presentación
— narración o exposición de los hechos

[48] Ludwig Rohner, *Der Deutsche Essay, Materiales zur Geschichte und Aesthetik einer litterarische Gattung* (Berlín: Luchterhand, 1966), 504.

[49] Coincidimos con Ferrecchia cuando plantea que "El concepto de 'género' no debe conducirnos a encerrar los textos en redes "claustrofóbicas" y "condicionantes", sino que "se ofrece como espacio indicativo de tipologías a las cuales referir formas afines o similares, de leer de manera común a la luz de la singularidad del artista y de la persona a que pertenecen". Véase Maria Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria* (Lecce: Prensa Multimedia, 2000), 46-47.

[50] Véase Walter D. Mignolo, "Discurso ensayístico y tipología textual", en Isaac Lévy y Juan Loveluck, eds., *El ensayo hispánico*, Actas del simposio celebrado en Columbia, Carolina del Sur, [1981] (Columbia: University of South Carolina, 1984), 53. También ver, Walter D. Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos* (México: UNAM, 1986).

— argumentación o presentación de las pruebas y posturas que se defenderán
— conclusión

EL TEXTO Y SUS UMBRALES

Ya hemos visto cómo define Genette, en su libro *Umbrales*, el texto y su relación con esos elementos también llamados "paratextuales" que acompañan al texto propiamente dicho: título, dedicatoria, prólogo, epílogo, etc., y que señalan la relación del texto con su contexto y su marco institucional.

En el caso del ensayo, el examen que propone Genette es fundamental, porque nos permite ver la *inscripción* del texto en el mundo e indirectamente completar su sentido público.

El caso del ensayo es particularmente rico incluso en su relación con los "paratextos", en cuanto el propio ensayo puede surgir de un prólogo o de un epílogo: si atendemos, por ejemplo, a los prólogos de Borges a su biblioteca, se trata de auténticos ensayos con unidad de sentido y coherencia interna.

El ensayo puede nacer como prólogo, epílogo, conferencia, charla. Hoy en día se leen las "Notas sobre la inteligencia americana" de Reyes como ensayo, aunque en sus orígenes el texto haya surgido como una conferencia, ligada a elementos coyunturales y pragmáticos concretos: se escribieron en ocasión de un encuentro en particular, destinado a un público determinado y con una finalidad muy concreta, que no era sólo gustar o seducir a ese público, sino desencadenar una respuesta colectiva ante un problema específico. Pero si hoy podemos leer las "Notas" como un texto, es porque ellas alcanzaron a configurarse como tal, independizadas del contexto pragmático, aunque siempre llevarán marcas del mismo a las que es necesario atender. Otro ejemplo notable es el "Ariel" de Rodó, que aparece citado en muchas antologías del ensayo, aunque en la práctica surgió como un discurso cívico, y cuyo objeto último ha sido, precisamente, dar "un modelo estético de la conducta social".

Hay entonces un *umbral* que marca la inscripción del texto en un ámbito específico, pero hay otro *umbral* dado por las huellas que esa intervención específica ha dejado en el texto, y que pueden ser reactualizadas. Por ejemplo, si yo, además de entender el mensaje y su significado, quiero entender el sentido de las "Notas" o del "Ariel", debo apelar a esta reapertura del texto a uno de sus umbrales.

Además de esos umbrales que permiten ubicar al texto —"sintonizarlo"— en marcos institucionales, y nos dicen mucho de ese propio texto, proponemos la existencia de otro tipo de umbrales, que nos abren a la dialéctica permanente entre descripción e inscripción del texto, y a los que se revisa en lo que sigue.

AUTOR

Autor del texto y autor en el texto

Uno de las primeras enseñanzas que recibe el estudiante de literatura es que en su lectura no debe confundir al autor biográfico de un texto con el autor en el texto, construido como efecto del propio texto, o, como dice Bajtin, debe distinguir entre quien enuncia y la figura que surge como efecto del enunciado. Muchos críticos han observado esta compleja relación entre el yo y el nosotros del ensayo.

Es indispensable atender al concepto de "yo" bajtiniano, que no se concibe como el creador del enunciado, puesto que el individuo, en el momento en el que se formula un enunciado, deja de ser el productor (yo de la enunciación) para convertirse en el producto (yo de la enunciación enunciada). Según Bajtin, si un locutor hace un recuento oral o escrito de un acontecimiento que acaba de vivir, se encuentra ya lejos de ese espacio-tiempo donde sucedió dicho acontecimiento, de tal modo que es imposible identificar el "yo" situacional con el "yo" del enunciado.[51] Varios son entonces los estudiosos que hacen aparecer al locutor como un efecto del enunciado, como lo dirá años después Foucault, para quien el autor es un "efecto" del discurso. El pensador francés se refiere al autor "no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia". Y añade que "en el orden del discurso literario", a partir del siglo XVII, esta función no ha cesado de reforzarse": se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre...".[52]

[51] Remito al lector a la presentación que del tema se hace en Delcroix y Hallyn, dirs., *Méthodes du texte,* 122.

[52] Michel Foucault, *El orden del discurso*, 24-25.

Si todo esto es válido para cualquier obra literaria, es particularmente importante para el caso del ensayo, puesto que la tensión entre autor "real" y autor "construido" es clave para entender el ensayo mismo. Alfonso Reyes es un escritor y pensador fundamental de nuestra América que nació en Monterrey en 1889 y murió en 1959, miembro del Ateneo de la Juventud, que se exilió en España tras la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, y fue además crítico, diplomático, académico, etc. Pero el Alfonso Reyes que surge como producto de su propio enunciado es una personalidad literaria, una voz, un acento, una forma de pensar, un estilo. Y he aquí que se presenta nuestro primer "umbral": en el paso entre el autor de carne y hueso y el autor del ensayo, en la tensión entre el esfuerzo por hablar del mundo desde mi personal forma de verlo y hacer hablar al mundo a través de mí, se da una de las más ricas perspectivas del ensayo.

La intimidad del ensayista no necesariamente se reduce a cuestiones privadas, sino que puede tener que ver con la tensión entre su vocación y su situación en el mundo. Tomemos un ejemplo, éste, de Derek Walcott, que da cuenta de la experiencia de un poeta nacido en una ex-colonia y su relación con la metrópoli: "una vez que hube tomado la decisión de centrar mi vida en la poesía, sentí rechazo y miedo de Europa al conocer su poesía".[53]

Subjetividad y transubjetividad

Es posible deslindar tres dimensiones de la enunciación: la dimensión personal, la interpersonal y la impersonal o transpersonal:

> La dimensión personal (por referencia al ego y al estatuto del sujeto, integrando su parte corporal y sensible), la dimensión interpersonal (por referencia a la relación entre ser persuasivo y ser interpretativo que implica la alteridad), y la dimensión impersonal o transpersonal (por referencia al concepto hjemsleviano de uso concebido como producto de la praxis enunciativa).[54]

[53] Derek Walcott, "La musa de la historia", *La voz del crepúsculo* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 85.

[54] Denis Bertrand, "Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne", en Jacques Fontanille y Luisa Ruiz Moreno, eds., *Presupuestos sensibles de la enunciación, Revista Tópicos del Seminario*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 7 (2002): 53-75.

Tomando en cuenta estas observaciones, insistimos en que no debe confundirse entre instancias como "subjetividad", "sujetividad" y "transubjetividad". Es posible hablar de "subjetividad" en cuanto el autor puede manifestar su peculiaridad, su estilo personal, así como también su inconfundible forma de reaccionar ante un tema o un problema. Puede ser casi una voz dialogante, una toma de posición ante un tema, o puede dejar colar ciertos rasgos personales. Aunque, ¿hay algo más personal e íntimo que mi propia adopción de una posición en una discusión? Por otra parte, existen rasgos que yo comparto por mi pertenencia a una época, un grupo, una generación, una patria de origen, un género, una profesión u otros. Un escritor puede hablar en cuanto humano, en cuanto mexicano, en cuanto miembro de una generación, en cuanto partidario de una causa, etc. Este paso de la subjetividad a la sujetividad puede advertirse en el frecuente cambio entre el "yo" y el "nosotros" del ensayista. Más aún, si recordamos las palabras de Bense, podemos pensar que en algún momento el "yo" del autor del ensayo se repliega para dejar que el ensayo experimente por sí mismo: así como muchos escritores sienten que a veces el lenguaje se escribe a través de ellos, el ensayista puede sentir que el mundo se interpreta a través de ellos.

Al referirnos al autor debemos entonces deslindar entre el autor biográfico "real", "de carne y hueso", y el autor como instancia construida por el propio texto. Esto que estoy escribiendo se parece y no se parece a mí: en el momento de escribirlo, yo dejo de ser una determinada persona en una determinada situación para convertirme en otra instancia a la que, para emplear una expresión de Vargas Llosa, llamaré un escribidor, un ente escribiente, la actividad misma del escribir y dejar inscrito. Pero a mi vez, al escribir llega un momento en que siento que el lenguaje se escribe a través de mí así como se puede reinterpretar la maternidad o la paternidad como el modo que usa la vida para lograr continuidad: somos portadores de una información genética. De allí que sea yo también, en el momento de escribir, una instancia a través de la cual el lenguaje se escribe y se reproduce.

Y no podemos omitir cuando menos una mención a las tan valiosas investigaciones al respecto, como las de Wittgenstein y Foucault, que acabaron con la ilusión del sujeto omnipotente al mostrar que desde otra perspectiva nosotros mismos no somos sino efecto del lenguaje y efecto del discurso. Otro tanto sucede con los enfoques psicoanalíticos o sociológicos, que abordan el estudio del autor como reunión de un haz de condicionantes que trascienden en mucho al sujeto tal como se lo entendía tradicionalmente.

Perspectiva personal y mirada universal

Es frecuente también que en algunos ensayos la presencia del autor sea muy fuerte y tiña al contenido de su propio estilo de ver y presentar las cosas. Esto se hace evidente en el tipo que algunos autores como Angenot denominan "ensayo meditación" o también "ensayo personal".[55] Pero en un ensayo que quiere acercarse al tratado filosófico o científico, puede también surgir una voz mucho más distante e impersonal, con pretensiones de universalidad y neutralidad o que, como en el caso de los ensayos de Humboldt, ofrezca descripciones vivas y animadas, algunos comentarios personales, aunque siempre con un afán de ser testigo del gran concierto de la naturaleza, a la que hay que dejar hablar por sí misma.

Filiación y afiliación

Se puede trazar, como lo hizo Edward Said, una interesante distinción entre "filiación" y "afiliación", para de inmediato, hecho esto, volver a enlazarlas en una tensión dialéctica. "Filiación" se refiere a aquello que somos por origen; "afiliación", a aquello que somos por elección. Leamos las palabras de Said:

> La primera forma de afiliación es la relación del ensayo con el texto u ocasión al que se trata de aproximar. ¿Cómo llega al texto de su elección? ¿Cómo entra en ese texto? ¿Cuál es la definición concluyente de su relación con el texto y la ocasión en que lo ha tratado? La segunda forma de afiliación es la intención del ensayo (y la intención, presumida o tal vez creada por el ensayo, que tiene la audiencia) para intentar una aproximación. ¿Es el ensayo crítico un intento de identificar o de identificarse con el texto de su elección? ¿Se encuentra entre el texto y el lector, o del lado de uno de ellos? ¿Qué tan grande es la disparidad irónica entre su esencial incompletud formal [nueva referencia a Lukács] (porque después de todo es un ensayo) y la completud formal del texto que trata? El tercer modo de afiliación tiene que ver con el ensayo como una zona en la cual ciertas clases de ocurrencias suceden

[55] Véase Phillip Lopate, sel., *The Art of the Personal Essay; an Anthology from the Classical Era to the Present* (New York: Doubleday, 1994). Incluye textos que van de Séneca, Plutarco, Montaigne hasta William Hazlitt, Virginia Woolf, George Orwell, Walter Benjamin o Gore Vidal.

> como un aspecto de la producción del ensayo. ¿Cuál es la conciencia que tiene el ensayo de su marginalidad respecto del texto que discute? ¿Cuál es el método por el cual el ensayo permite que la historia tenga un papel en el quehacer de su propia historia, esto es, conforme el ensayo se mueve del comienzo al desarrollo y a la conclusión? ¿Cuál es la cualidad del discurso ensayístico, hacia, desde, en la *actualidad,* la arena de la vitalidad histórica no textual y la presencia que toma lugar simultáneamente con el ensayo en sí mismo? Finalmente, ¿es el ensayo un texto, una intervención entre textos, una intensificación de la noción de textualidad o una dispersión del lenguaje fuera de la página contingente hacia ocasiones, tendencias, corrientes o movimientos en y para la historia?[56]

Tomemos un ejemplo. El gran crítico brasileño Antonio Candido inicia su ensayo "Los tres Alencares" con estas observaciones:

> El deseo de escribir de José de Alencar se dio en dos etapas. A los quince años, en São Paulo, siendo aún estudiante de preparatoria, leyendo a Chateaubriand, Dumas, Vigny, Hugo, Balzac, imaginó un libro que fuera, como el de los franceses, un "poema de la vida real". A los dieciocho, viajando por Ceará y observando sus paisajes, siente el impulso de cantar a su tierra natal [...]. Scott, Cooper y Marryat lo seducen entonces completamente, arrastrándolo hacia la línea de la peripecia y de la fuga de lo cotidiano, que busca, durante cuatro años de esfuerzo, expresar en *Os contrabandistas*, inacabado e infelizmente perdido.[57]

Al hablar del novelista, dramaturgo, ensayista y poeta José Martiniano de Alencar (1829-1877) —una de las máximas figuras del romanticismo brasileño—, Candido no se refiere a cuestiones privadas o subjetivas del autor, sino que alude a datos tan entrañables e íntimos como los primeros, pero ligados a su relación con el mundo del Brasil, entreverado con sus lecturas. Hay en nuestra época una cierta predilección por indagar los datos más ocultos de la vida privada de nuestros personajes públicos —desde sus traumas hasta sus secretos mejor guardados—, y olvidamos que en muchos casos lo más íntimo de un artista es su relación privada con el mundo público,

[56] Said, *The Word, the text and the critic*, 50-51.

[57] Antonio Candido, "Los tres Alencares", en Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, eds., *Estruendo y liberación, ensayos críticos* (México: Siglo XXI editores, 2000), 84.

su estilo privado de relacionarse con el estilo en que se da el mundo a él.[58] Pero a través de la pluma de Candido podemos restituir, desde el fondo de los documentos que nos quedan y de los que, aunque haya testimonio indirecto, pudieran haberse irremediablemente perdido, el apasionado descubrimiento del mundo aún inexpresado que lo rodeaba y del mundo de lecturas hecho por Alencar. Y recordemos que los románticos querían encontrar nuevas formas que no fueran sólo copia, reflejo o "espejo" del mundo, sino expresión, luz, "lámpara" que brotara de ellos mismos para expresar no sólo sus sentimientos ante ese mundo, sino también el modo en que ese mundo se refractaba a través de su propia experiencia vital.[59] E insistamos en que el autor no sólo se vincula con el mundo que lo rodea sino con un mundo de lecturas con el que también, como dice Cornejo Polar, se afilia: me puede gustar la poesía de Neruda al punto que sienta que Neruda expresa lo que yo mismo no puedo expresar, y puedo afiliarme a sus palabras a través de mi propia escritura: puedo convertirlo en mi antecesor, en mi tradición.

TEXTO

Enunciación y enunciado

Bajtin revolucionó los estudios literarios al proponer, entre muchas otras ideas notables, desplazar el centro de nuestra atención del enunciado cristalizado y cerrado a la enunciación abierta y dinámica. Como

[58] Así lo señala Nadine Gordimer en un ensayo: "¿Qué escritor de ficción no se ha sentido ofendido al enfrentarse con periodistas que le preguntan quién ha sido la persona viva en la que se inspiró este o aquel personaje? ¿Qué escritor no ha leído en una reseña de su libro que Fulano es el vivo retrato de Mengano...? ¿Qué es lo que quieren de nosotros, los escritores, estos inquisidores impertinentes? ¿Una confesión de que tu Albertine realmente fue Albert el homosexual [se refiere, claro, al personaje de Proust]? ¿Qué Malone fue el abuelo abandonado de Beckett? ¿Qué Nabokov, alias Humbert, no se dedicaba a cazar sólo mariposas? El escritor tiene que reconocer que el juego de adivinanzas, el fisgoneo, el morbo y a menudo el absurdo son sólo una expresión vulgar del misterio que constituye la relación, vista por los que no son escritores, entre la ficción y la apariencia de realidad". Véase Nadine Gordimer, "La costilla de Adán: ficciones y realidades", *Escribir y ser* (Barcelona: Península, 1997), 7-9.

[59] Meyer Howard Abrams, *El espejo y la lámpara* [1958], (Buenos Aires: Nova, 1962).

se verá, todo el presente estudio del ensayo procura de algún modo retomar esta intuición básica: el ensayo no es *ergon* o cosa hecha sino *enérgeia*, energía interpretativa y creativa. Es el discurso en su hacerse, como es el enunciado en su enunciarse. De este modo, en nuestra lectura del ensayo no debemos dejarnos engañar por buscar sólo los contenidos ocultos y lo juzgado: tal vez su mayor y más evidente riqueza sea el acto mismo, la dinámica misma de juzgar, de interpretar, de imaginar.

Ensayo y ensayar

El término "ensayos" que Montaigne elige para su libro le permite agrupar bajo un mismo título tanto una práctica discursiva concreta como una serie de textos breves que tocan los temas más diversos. El sustantivo "ensayo" y el verbo "ensayar" nacen mucho más unidos de lo que podría pensarse, y este vínculo es muy significativo: la cosa remite a la acción que la va construyendo, el acto de construir apunta a la cosa; el texto es actividad y la actividad es texto, en un continuo inscribirse y separarse. Montaigne dirá "Vamos de la mano mi libro y yo, quien lo ataca a él, me ataca a mí".[60]

El "modo de pensar" engendra la forma. Ensayo proviene de ensayar. En nuestros días se suele "ensayar" una presentación, un discurso, una obra. Pero en el caso del ensayo, se trata precisamente de que esa actividad de experimentación y prueba deja huellas en el texto: al leer el ensayo vamos descubriendo el despliegue de una idea, de un juicio. Al escritor argentino Jorge Luis Borges le gustaba mucho regresar al sentido de "ensayar" como tratar, probar, experimentar. Pruebo una y otra vez, me ejercito, ensayo. Cuando ensayo, hago un esfuerzo de expresión de gestos y movimientos, ejercito mi forma de pensar, experimento con el orden de mis palabras, el lenguaje mismo se convierte no sólo en un medio para escribir, sino que puedo incluso experimentar con las palabras, las imágenes, los símbolos, las ideas; pruebo, gesticulo, repito, me hago consciente de mis movimientos, a veces me miro al espejo o grabo o filmo lo que estoy haciendo: yo mismo experimento conmigo mismo. En esto hay algo maravilloso: siento que estoy vivo, tomo conciencia de mis gestos, ejercito mis ideas, tengo una experiencia de mí mismo. Muchas po-

[60] Michel de Montaigne, "De la experiencia", Ensayos, III, XIII en Dolores Picazo y Almudena Montojo, ed. y trad. (Madrid: Cátedra, 1985).

tencialidades que tenía guardadas, escondidas, como si estuviera olvidado de mí mismo, vuelven a vivir y tomo conciencia de mí a través de esos ensayos. Pero en el momento mismo en que lo experimentado queda escrito, deja de pertenecerme exclusivamente a mí, y es también para los otros.

Cuando ensayo un discurso, me hago consciente no sólo de la forma en que pronuncio las palabras sino también de las palabras mismas, de su sonoridad, de la posibilidad de combinarlas, pronunciarlas, decirlas: de mi expresión y de su sentido. Muchas veces hablamos automáticamente, tenemos urgencia de comunicarnos, de decir y que nos escuchen, de pedir, dar órdenes, declarar nuestro enojo, nuestro cariño, nuestro amor, sin disfrutar casi de nuestras palabras, sin "saborearlas" y descubrir qué ricas, qué sonoras son, cuántas cosas expresan. Pero cuando ensayo un monólogo, un discurso, una presentación, tomo conciencia de mí y de mis palabras. Es como si me desautomatizara: descubro poco a poco que yo tengo un estilo de pensar, de reaccionar y de decir, una forma de expresión, y que de acuerdo al auditorio al que quiero dedicar mi texto tendré que emplear distintas estrategias retóricas.

La evocación en ausencia que permite el lenguaje es una de sus propiedades más prodigiosas. Yo no tengo que llevar a una reunión todos los objetos que habré de citar: basta con mencionarlos. Puedo incluso mencionar un estado de ánimo, y mi comunidad entenderá de qué estoy hablando, sin que necesariamente tenga que experimentarlo. Eso me permite también evocar personas y cosas del pasado, que ya no existen: "Benito Juárez". O imaginar cosas del futuro o que no se pueda probar empíricamente que existen, desde el conjeturable décimo planeta del sistema solar hasta el imaginario centauro.

Puedo experimentar con mis ideas: imaginar, combinar, suponer. Gracias a esta posibilidad de significación que da la *representación en ausencia*, puedo incluso "pelearme" imaginariamente con alguien, debatir con una idea que descubrí en un libro y me hizo enojar, o declarar mi fascinación por una frase, por un verso, por una expresión primorosa. Puedo "experimentar" imaginariamente con las palabras y las ideas, además de hacerlo con mi cuerpo y mis gestos.

El texto nos permite establecer una relación dinámica entre estructura y escritura. Hay en el texto una configuración que permite leerlo como estructura significativa, al mismo tiempo como continua dinámica de escritura.

Es necesario además recordar que las palabras guardan una historia, y que pueden tener mayor o menor fuerza en distintas épocas y distintos contextos. En general, hoy nadie se sentiría escandalizado

ni molesto al escuchar palabras como "ensayar" o "experimentar". Pero cuando Montaigne se refería a ensayar y experimentar, estas palabras eran terriblemente fuertes, provocativas, innovadoras. Montaigne empleaba con un nuevo sentido un viejo término, para afirmar la validez de la experiencia y de la voz individual en una época en que el sistema de autoridades era muy estricto y nadie podía darse tan sencillamente el lujo de pensar por su cuenta: eso era escandaloso, herético. Montaigne tuvo incluso problemas con la Inquisición, y su "experimento", su "ensayo" fue tan fuerte, que sólo con su recuperación por parte de autores posteriores como Diderot y la generación de un nuevo clima intelectual ligado al surgimiento del individualismo y al avance de la libertad de experimentación y crítica se hizo posible que muchos retomaran su original invento, el ensayo. "La más íntima ley del ensayo es la herejía", dice Adorno.

El mundo y la mirada

Otra de las características fundamentales del ensayo es que nos ofrece a la vez la mirada o la perspectiva del autor y el mundo tal como él lo mira. Ya hemos citado las fundamentales observaciones de Routh y Terrasse al respecto: el ensayo *crea* un punto de vista; todo ensayo ofrece una doble perspectiva: remite al mundo y a la propia mirada del autor. "El ensayo es el producto de una tensión entre dos deseos aparentemente contradictorios: describir la realidad tal como es en sí misma e imponer un punto de vista sobre ella". El lector del ensayo tendrá así que hacer una tarea compleja: estar siempre pendiente, como dice la expresión popular, "con un ojo al gato y otro al garabato", esto es, poner atención a dos cosas al mismo tiempo.

Note el lector que acabo de presentar aquí el atisbo de una "operación ensayística" mínima: he querido expresar una intuición sobre el modo más conveniente de leer el ensayo, atendiendo al mismo tiempo al plano literario y al plano extraliterario, atendiendo al mismo tiempo a la opacidad y a la transparencia del texto, y no he encontrado mejor forma de expresar esta intuición mía que apelar a un dicho popular que está en mi acervo de conocimientos y que se apareció a mí de manera súbita, casi involuntaria, cuando traté a la vez de entender y explicar(me) esta doble mirada del ensayo. He tomado pues, de este acervo que me entrega el lenguaje y que comparto con el lector, un dicho que inviste mi propia expresión de una "autoridad" dada por el saber popular, por las palabras de la tribu, por lo que todos sabemos, y le permite lograr una cierta calidez y un guiño de

complicidad y coloquialismo que no necesariamente podría obtener con un término frío como "atender a dos planos al mismo tiempo". Una expresión coloquial que me permite enfatizar el carácter dialogal, de charla amena, de intimidad de mesa de café, que quiero dar a mi texto. Una "complicidad" pues de amigos a través de un uso expresivo que permite reunir autor, lector, lenguaje y texto. Y como se ve, mi afán de expresión no obedece en este caso al objetivo de contar al lector una experiencia íntima e individual, sino una experiencia de comprensión del mundo, aun cuando esta última pueda tener una carga de emoción y necesidad de expresión tan grandes como cualquier otra experiencia individual: la emoción de entender y, al entender, poner nombre, y, al poner nombre, participar a otros de mi experiencia. Se trata de la intelectualidad como vivencia sentimental tal como la describe Lukács.

He aquí, insistimos, una de las claves del ensayo: el autor invita al lector, a través del texto, a ver el mundo, desde la perspectiva con que él mismo lo mira e interpreta. Y esa perspectiva queda a la vez planteada y desplegada en el propio texto, puesta a prueba, para que, a su vez, el lector la adopte o la critique, y, en ambos casos, se refuerce un vínculo de sentido.

Para tomar un ejemplo, cuando Martí se refiere a esta América en la que vivimos como "Nuestra América", nos está hablando tanto de la condición del subcontinente como del modo en que Martí lo percibe y lo llama, decidido a enfatizar a través del adjetivo posesivo "nuestra" el valor afectivo y de compromiso que se debe guardar con la tierra en que nacimos. Cuando Octavio Paz dice que el mexicano vive en soledad, esto nos abre tanto una perspectiva original para pensar lo mexicano como nos muestra el modo en que Paz contemplaba la relación del hombre en general y de él en particular con su mundo.

Opacidad y transparencia

Los estudiosos se refieren a "opacidad" y "transparencia", a "monumento" y "documento", a "intransitividad" y "transitividad", para designar dos formas contrastantes de acercarnos al texto literario. Los primeros términos de cada par enfatizan la necesidad de atender al texto en sí mismo, como un mundo con sus propias leyes, con su propia estructura y significado, de tal modo que no necesitamos ver a través de ellos el mundo al que se refieren. Los segundos términos apuntan a la posibilidad de descubrir, a través del texto, el contexto

al que hacen referencia. Una vez más, para entender el ensayo hay que plegarse a una permanente dialéctica entre ambas posturas.

De acuerdo con una primera lectura, el contexto es la referencia del texto. Si se escribe sobre la ciudad de México como Carlos Monsiváis, o sobre la ciudad de Lima como Augusto Salazar Bondy, o sobre la matanza de Tlatelolco como lo hace Elena Poniatowska, o sobre el *Quijote* como Ortega y Gasset, es necesario atender a esa referencia para entender parte del sentido de lo que se dice. Pero bien sabemos que un referente como Tlatelolco no es un dato más, reemplazable por cualquier otro sitio geográfico: tiene un valor político y simbólico en particular. Hay referentes no materiales, como los valores éticos o estéticos, por ejemplo. O referentes que ya no existen, como los que datan del siglo XVIII, pero que el ensayista evoca apoyado en datos históricos o en el conocimiento que la comunidad a que pertenece tiene de esos datos. Cuando digo que la *Gioconda* se parece posiblemente a una persona que existió, lo hago tal vez apoyada en fuentes documentales, pero puedo hacerlo también porque el propio cuadro obedece a convenciones del retrato que me "dicen" implícitamente que esa persona existió. La Virgen de las rocas o el San Juan Bautista, también de Leonardo, se refieren a figuras religiosas, y se da un juego entre la representación de esos personajes ideales y la expresión de paz o de inteligencia que Leonardo pone en ellos. Texto y contexto no están así tan claramente separados y deslindados, sino que el escritor atraviesa una y otra vez su umbral.

Otro tanto sucede con el lenguaje, que nutre al ensayista pero al que el ensayista modifica. Si Jakobson hablaba de "código", estamos mucho más de acuerdo en que no se trata sólo de ello sino de un lenguaje a la vez opaco y transparente, que es medio y es fin de lo que deseo expresar. El lenguaje no sólo obedece a reglas de formación, sino que se nutre de símbolos, imágenes, metáforas, que el ensayista reutiliza y reinterpreta. El lenguaje preexiste al escritor o al locutor, como lo preexiste el mundo, y su creación es así una reactualización permanente.

Apertura y forma del ensayo

A partir de Lukács, se reconoce que el ensayo tiene una forma, esto es, que aun cuando se *adhiera* a otro texto, no es meramente un parásito de él y toma su forma, sino que adquiere una configuración, una conformación de acuerdo al discurrir de las ideas. Y esto no sólo es cierto para el caso de un ensayo prioritariamente artístico, sino tam-

bién incluso para un ensayo dedicado a hacer la crítica o comentario de otra obra, que no tiene por ello sólo una vida parásita del texto que comenta, sino que se consolida con una propia coherencia. Para Roland Barthes, el ensayo es ante todo escritura, es incluso la escritura sin la argumentación o sin la interpretación, como diría Sontag. El ensayo es, para Terrasse, retórica, e incluso significa su propia retórica (De Man), remite a sí mismo, instala su propia poética (Jakobson). Todas estas acotaciones apuntan en una misma dirección: no debemos limitarnos a buscar solamente el "tema" o el "contenido" del ensayo, sino atender a su construcción, a sus tácticas, a sus figuras y estrategias retóricas. En muchos ensayos, el predominio de oposiciones, ironía, paradoja, hipérbole, apunta ya nítidamente a un posible sentido en esa configuración.

Mostración y demostración

Hay también una tensión entre el deseo de mostrar, nombrar, decir por primera vez de manera deslumbrante, intuitiva, inspirada, ciertas cosas, y a la vez demostrar, apoyándose en un orden razonado, aquello que se está diciendo. En otras palabras, hay una tensión entre emplear el lenguaje para desvelar el mundo y abrirlo al sujeto de manera productiva y designar a los objetos representados para construir un sistema de referencias que a su vez permita apoyar nuestras operaciones mentales. La lengua es un vehículo de comunicación pero es al mismo tiempo productora de un mundo de objetos ligados a la experiencia posible.[61]

En muchos casos, el acto de "mostrar" se apoya en "operaciones" poéticas: el empleo de imágenes y metáforas, la apelación a analogía y participación. Y el acto de "demostrar" nos acerca a un orden implicativo antes que asociativo, y más cercano al razonamiento natural o argumentativo, que separa, deslinda, clasifica, aunque es en rigor diverso del estrictamente formal y demostrativo.

De este modo, se debe oponer con mayor propiedad lo mostrativo a lo argumentativo que a lo demostrativo. El ensayo, a diferencia de la monografía científica, sigue un razonamiento natural o argumentativo, que es distinto del formal o demostrativo, porque en él predomina una relación de probabilidad y credibilidad apoyada en el acuer-

[61] Jürgen Habermas, *Fragmentos filosófico-teológicos; de la impresión sensible a la expresión simbólica* [1997], (Madrid: Editorial Trotta, 1999), 24.

do de grupos particulares. De allí que, como en el ejemplo de Martí que acabamos de citar, el ensayista se vea obligado a dar a sus afirmaciones la fuerza de la evidencia.

Uno de los ensayos más elocuentes al respecto es *El arco y la lira*, donde Paz muestra un permanente juego entre el *mostrar* a través de iluminaciones, intuiciones y el *demostrar* apoyado en esas mismas mostraciones.

Monólogo y diálogo

El ensayo nos presenta un discurrir de la propia conciencia del ensayista en toda su intimidad, y a la vez una forma de diálogo con el mundo. Se trata, claro está, de esa "respondibilidad" a que alude Bajtin.

Según la estudiosa María Elena Arenas Cruz, para leer el ensayo debemos tener en cuenta que la situación de enunciación autorial presenta dos características:

1. Es monológica, parte del sujeto, pero tiene fuerte tendencia al diálogo, con un tono apelativo-persuasivo.
2. Habla del mundo desde una personalización de la materia, típica de todos los textos argumentativos.

Estos dos elementos son característicos del modo expositivo-argumentativo, que es una modalidad del discurso diversa de la narrativa: explicar y contar son las dos grandes vías posibles para encauzar lo dicho.

En resumen: en el ensayo se da una enunciación discursiva *experiencial comentativa* (que contrasta con la enunciación primeramente histórica o narrativa que puede tener, por ejemplo, una novela autobiográfica).

De este modo, el ensayo presenta ya desde la raíz un carácter dialógico, responsivo, característico en general —como lo ha demostrado Bajtin— de todo enunciado. Pero, por otra parte, el ensayo lleva siempre un fuerte sello personal debido a que está ligado necesariamente a una experiencia y una meditación del sujeto que ensaya. Algunos ensayos parecen incluso dramatizar una conversación, un debate, de tal modo que resultan pronunciadamente abiertos al diálogo: hay marcas en el texto que refuerzan ese carácter de discusión, de polémica, y el lector siente que está invitado a asistir al modo en que las ideas se desenvuelven dialógicamente y a participar a su vez

en ese diálogo simbólico. Pero hay otros ensayos, tal y como lo ha demostrado Ana Bundgaard para el caso de María Zambrano, que surgen con una fuerte impronta de reflexión individual, íntima, personal, y a los cuales el lector parece tener acceso más tarde como testigo de algo ya empezado. En suma: el fondo necesariamente dialógico de la palabra ensayística se manifiesta de diversos modos y estilos, y sufre una amplia gama de transformaciones simbólicas que hacen a su vez que el lector deba asumir distintas estrategias como tal.

Lo público y lo privado

El ensayo muestra muchas veces lo público vivido como experiencia privada o, inversamente, lo privado vivido a la luz de lo público. Por ejemplo, si el ensayista ha sido víctima de persecución política o ideológica, esta persecución puede verse reflejada en cuestiones tan íntimas como la nostalgia de un olor, de un sabor, de la tierra de origen. En cuanto a lo privado vivido como público, Montaigne plantea en sus ensayos que él trata de conocerse a sí mismo, ensayarse a sí mismo, experimentarse, pero no sólo como un ser aislado, sino también a sí mismo en el mundo. Montaigne aborda todos los temas a partir de un *yo meditativo* central. La novedad no es hablar de sí mismo, sino subrayar que todo juicio y toda expresión son relativos a un yo y no pueden regir sobre los otros (Terrasse). Hay una fusión de lo privado y personal con lo público e intelectual.[62]

Cuando Virginia Woolf reclamaba "un cuarto propio", reclamaba precisamente que en el hogar, en lo privado, se abriera un espacio para ella que era a la vez más íntimo que lo doméstico pero también más público que lo doméstico: dos ámbitos que para su época estaban vedados a la mujer. La mujer de la época victoriana se asociaba a la reproducción de la familia y al sostén del núcleo familiar. Reclamar algo propio, exclusivamente para ella, tenía entonces alcances revolucionarios. Pero una vez metida simbólicamente en su cuarto propio, Virginia Woolf se dedicaba a repensar cuestiones públicas: desde la guerra hasta el papel del artista en la sociedad, la mujer, los libros, el amor, la muerte.

De allí que muchos ensayos nos ofrezcan esta extraña sensación de una conversación íntima sobre lo público, o de una conversación abierta sobre cuestiones privadas: umbral incesante.

[62] Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo*, 44 ss.

Y esto se apoya, además, en un rasgo del lenguaje, que es, por una parte, institución social, y por la otra, patrimonio íntimo de cada uno de nosotros. El aprendizaje de la lengua se da en el ámbito familiar, en un plasma de pura emotividad cargado de gestos y afectos. La familia tiene palabras de pase, palabras secretas, palabras clave, que albergan también su propia historia, y es a través del diálogo y la interacción gestual y el reconocimiento afectivo como el niño se hace partícipe de esa gran comunidad del lenguaje.

A su vez, esta relación del ensayista con lo privado y lo público deriva en una serie de consecuencias importantísimas, sobre las que abundaremos más adelante: responsabilidad, sinceridad, compromiso.

Fragmento y totalidad

Muchos estudiosos se han preguntado si el ensayo surge a partir de un orden argumentativo estricto y estructurado, o si traduce una serie de iluminaciones súbitas. ¿Se desenvuelve de manera lineal o se instaura como arborescencia debido a la yuxtaposición de intuiciones? El ensayo puede oscilar entre una estructura muy armada, cercana incluso al tratado y a un orden argumentativo estricto, o a una mayor libertad en el enlace de las ideas (en una especie de asociación, digresión e incluso "lluvia" de ideas), a la vez que fragmentariedad, hasta acercarse a un estilo aforístico. Dicho de otro modo, puede tener una armazón de elementos subordinados, o trazar una especie de tejido de elementos coordinados, yuxtapuestos. Pero es más frecuente aún que ambas modalidades se entrecrucen, y aun cuando presente un formato riguroso, no dejará por ello de tener también "golpes" de intuiciones traducidas aforísticamente, o crecimientos de racimos dados por un enlace más libre de ideas. De allí que la textura del ensayo se vea "interrumpida" a la vez que "sostenida" por el permanente aflorar de imágenes, símbolos, expresiones que sintetizan en fórmulas expresivas ciertas intuiciones, ciertas iluminaciones, que a su vez retroalimentan la totalidad y marcan el camino o la trayectoria de desenvolvimiento del tema.

Narrar y comentar

Algunos autores plantean que las dos operaciones básicas a que apunta la organización de los tiempos verbales son el narrar y el comentar. El narrar tranquiliza, en cuanto nos remite a un ordenamiento ya dado

en el que se apoya el discurso. El comentar, por el contrario, nos pone en vilo, en un eterno presente problematizador. En las formas representativas del modelo narrado (cuento, relato histórico, etc.) no está necesariamente implicado el narrador. En cambio, en las formas comentativas (informe, tratado, etc.) sí se dan de manera mucho más pronunciada la presencia y la personalidad de quien enuncia.[63]

El ensayo, en cuanto interpretación del mundo, apela al narrar y al comentar, si bien el primero queda por lo general subordinado al segundo: todo apunta a expresar una manera de ver, de interpretar el mundo. Es frecuente que el ensayista recurra a la narración (desde el relato de acontecimientos históricos, ejemplos, hasta anécdotas, recuerdos o experiencias personales). Sin embargo, es claro el predominio de la dimensión comentativo-argumentativa y el recurso descriptivo sobre la narrativa y la ficcionalización. De allí que los estudiosos se refieran, como se ha dicho, al ensayo como prosa no ficcional, y que autores como Maria Ferrecchia se refieran al ensayo como un tipo de texto fundamentalmente antinarrativo.

Retórica y ruptura con la retórica

El ensayo surge como una ruptura con la retórica tradicional y con el sistema de autoridades imperante, en un momento en el cual emerge fuertemente el yo pensante. Ya se trate de Montaigne o, incluso, muchos siglos antes, de Sócrates —quien es para algunos el primer ensayista—, en ambos casos es muy claro el interés por deslindarse de la retórica para abrir un camino de indagación propio.[64] Según Mignolo, el ensayo nace, con Montaigne, como género "desenmarcado", en cuanto se propone como algo nuevo respecto de la retórica y la prosa moral anteriores a él.

Sin embargo, y a pesar de este distanciamiento, para autores como Arenas Cruz es siempre posible traducir el ensayo a una "superestructura" retórico-argumentativa básica. Dicho de otro modo, aun cuando el ensayo no siga el orden convencional de una argumentación (como sí lo haría, por ejemplo, una monografía escolar, obligada a presentar el problema, desarrollarlo y dar una conclusión), es posible pensarlo en otro nivel como "superestructura" retórica. Esto

[63] Para este tema véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, II, Configuración del tiempo en el relato de ficción* [1984], (México: Siglo XXI, 1995), 469 ss.
[64] Para un tratamiento admirable de este tema véase Erich Auerbach, "L'humaine condition", *Mimesis* [1942], (México, FCE: 1996), 265-291.

es así porque los distintos pasos de la argumentación (exordio, narración, argumentación, conclusión) no se dan en el ensayo de manera lineal: pueden faltar algunos de estos elementos (el exordio, por ejemplo), o cambiarse su orden (es muy común que en el ensayo se anticipe la conclusión a la que se quiere llegar, puesto que se plantea junto con la postura que se va a defender y se invierte el orden implicativo).

Recordemos una vez más "Nuestra América": Martí comienza con "Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea": una crítica al provincianismo que de algún modo anuncia y adelanta las conclusiones a las que habrá de llegar, a la vez que se enriquecerá al asociarse con otros sentidos. Martí trata de anticipar una cierta visión del mundo y de ciertos problemas, de modo que esta crítica al provincianismo no sigue el plan de una argumentación convencional, sino que parte ya de una certeza moral: todo provincianismo es deleznable, y no hace sino apuntalar esta certeza, junto con otros temas, en el desarrollo del ensayo.

Interpretación y creación

Hay un sentido restringido de "interpretación" vinculado a la hermenéutica tradicional: en este caso, la interpretación permitiría buscar el sentido de un texto y establecerlo, "cerrarlo". El propio Montaigne critica en sus ensayos el quehacer de los intérpretes que en su época resguardaban un conocimiento considerado canónico y no hacían sino repetir y complicar saberes que estaba prohibido discutir. Es que, en efecto, por muchos años se consideró que la interpretación tenía como objeto resguardar los sentidos "autorizados" de un texto —sobre todo de los textos sagrados.

Pero a partir de momentos clave como la crítica bíblica, el romanticismo, y, a fines del siglo XIX, la filosofía de Nietzsche, la idea de interpretación habrá de cambiar radicalmente hasta convertirse en un proceso abierto, interminable, de explicación y búsqueda de sentido, y se acerca a algo que podríamos comparar con el tan modesto como humano acto de "entender" el mundo. Una actividad que todos practicamos todos los días, y sin la cual no nos podríamos mover. Ante una situación nueva, ante un hecho inesperado, que desafía mis certezas, yo debo realizar un proceso que consiste en conjeturar causas a partir de consecuencias, en un procedimiento cercano a aquello que Peirce llama "abducción". Permanentemente recibimos nuevos datos, mensajes del mundo, y tenemos que interpretarlos, esto es,

emplear nuestro bagaje de conocimientos para entender una realidad nueva. Otro tanto hace el ensayista, quien ofrece una interpretación de algún estado o elemento del mundo, y aun interpretaciones de interpretaciones.

Pero, en cuanto propuesta artística, el ensayo no sólo interpreta y queda adherido a las cosas sino que, como ya se dijo, crea un mundo nuevo, un "modelo" de ese mundo que tendrá vida propia, legalidad propia. El mundo que nos ofrece el ensayo es, a la vez que un mundo interpretado, un nuevo mundo. Ante el inusitado panorama que encontró en su primer viaje, Colón "interpretó" que se trataba de la China o del Cathay. En realidad, descubrió, sin él mismo saberlo, un mundo nuevo. Esto se ve reflejado en su diario, donde, por una parte, trata de asimilar lo nuevo a lo conocido, pero se ve obligado a dar cuenta de datos maravillosos, inusitados. Y su diario tiene así mucho de testimonial pero a la vez, y al mismo tiempo, de crónica de un viaje inmóvil en un mundo imaginario.

Al leer los textos de Hernán Cortés o de Bernal Díaz, una investigadora italiana apuntó que se trata de una doble estrategia: comparar lo nuevo a lo conocido, para que el lector español y europeo lo asimile a su vez a su propia experiencia; pero, inversamente, de alabar la grandeza de sus descubrimientos y exagerar los peligros y lo inusitado de ciertas costumbres de los aztecas, para a su vez realzar las hazañas de los conquistadores en general y de cada uno de ellos en particular. En cierto modo, ésta es también la tarea de los ensayistas: mostrar no sólo admiración por lo que no conocemos sino también extrañeza ante lo que nos resultaba familiar y creíamos sabido.[65]

Táctica y estrategia

Réda Bensmaïa se refiere al ensayo como una "táctica sin estrategia", esto es, como un proceso escritural libre y creativo, que se apoya en "tácticas" literarias y no busca ser comprendido como una "estrategia" que pretenda cambiar la realidad. Sin embargo, es evidente que muchos ensayos sí pretenden incidir en el mundo, si no de manera directa, a través de "luchas simbólicas", esto es, en una arena relativamente autónoma del mundo de la política, pero ligada a las luchas y tomas de posición intelectuales, artísticas etcétera.

[65] Véase Leopoldo Zea, *Introducción a la Filosofía; la conciencia del hombre en la filosofía* [1953], (México: UNAM, 1988).

El ensayo diseña también sus "amigos", sus "aliados", sus "contrincantes" y sus "enemigos", sus afinidades y rechazos. De allí que el ensayo sea a la vez táctica y estrategia de un combate simbólico, para el cual puedan proponerse imágenes como la de una "batalla de las ideas" acuñada por la ensayista argentina Beatriz Sarlo. Podemos rastrear la existencia de enemigos feroces de un ensayista, pero otra cosa es la estrategia con la que él diseña su campo de amigos y enemigos, y lo hace de manera dinámica y cambiante.

Con "Nuestra América" Martí ponía su escritura al servicio de una causa política, y, aun cuando no pretendía que su texto incidiera de inmediato y directamente sobre la vida política, sí estaba pensando en contribuir a ofrecer una nueva interpretación que colocara a la propia coyuntura en una perspectiva de alta política a más largo plazo.

Argumentación y escritura

De este modo, si algunos críticos se inclinan por la dimensión argumentativa y "estratégica" del ensayo y enfatizan su tarea de argumentar en defensa de una determinada interpretación del mundo, otros prefieren atribuir una mayor importancia a la cuestión poética, a la pura "táctica", y decir que el ensayo sería idealmente la pura escritura sin el peso de la argumentación.[66] En 1968 el grupo *Tel Quel* declara necesario "el desplazamiento de lo literal, lo formal y lo estructural", y propone un nuevo término, "escritura", que se distingue de otros que apuntan a la literatura como institución. Se plantea así romper con el postulado de que la literatura tiene por misión reflejar las ideas del sujeto-creador de la obra o la organización de lo real: "La escritura en su funcionamiento productor no es representación".

Un estudioso del ensayo, Réda Bensmaïa, plantea la idea de "palabra suficiente" (un término inspirado en la noción de "*mot bastant*" del propio Montaigne), que es aquélla que permite sintetizar haces de significados que operan en distintos niveles del texto.

Para dar un ejemplo de ello me referiré al "centauro" como palabra suficiente en un recordado texto de Alfonso Reyes. En "Las nuevas artes", y para referirse al ensayo, al que considera uno de los géneros de mayor vitalidad de nuestra época, Alfonso Reyes apela a

[66] Para este tema véase Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit; Literature, Modern Criticism, and the Essay* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

la imagen del "centauro", que le permite a su vez establecer un puente entre el trabajo de interpretación y el de creación. Reyes vaticina que uno de los géneros que tendrá mayor desarrollo en el futuro es el ensayo, al que llama "ese centauro de los géneros":

> La literatura se va concentrando en el sustento verbal: la poesía más pura o desasida de narración, y la comunicación de especies intelectuales. Es decir, la lírica, la literatura científica y el ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al "Etcétera" cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.[67]

Esta caracterización del ensayo como centauro de los géneros, tan elocuente como sintética, ha tenido gran fortuna y ha sido muchas veces citada. Nótese la complejidad de una operación en apariencia tan sencilla como comparar al ensayo con un centauro. Por una parte, se está interpretando algo nuevo en función de elementos conocidos. En este caso, el ensayo se equipara con un centauro, en una operación metafórica. Y, en segundo lugar, a la vez que se interpreta, se está creando una imagen nueva, en un ejercicio cuasi poético, por el que se enfatiza la capacidad del ensayo para enlazar diversos mundos: a través de una operación ensayística —el enlace de diversos órdenes del mundo— se lleva a cabo una caracterización y una puesta en práctica de esas operaciones ensayísticas: la condición del centauro es ejemplo del ensayo y el ensayo es ejemplo de la condición del centauro; un ser maravilloso inspirado en el mundo clásico sirve para caracterizar una operación moderna, y esa operación moderna retoma una posibilidad abierta por el mundo clásico, dando continuidad y arraigando en una gran tradición los cambios de la cultura así como, inversamente, abriendo la tradición al cambio.

La imagen del centauro nos lo muestra como un ser maravilloso, producto de la imaginación, que es mitad hombre y mitad caballo, esto es, que participa de dos naturalezas a la vez que evoca las ideas de libertad y capacidad de desplazarse entre mundos distintos. "Desde el punto de vista simbólico constituye la inversión del caballero, es decir, la situación en que el elemento inferior (fuerza

[67] Alfonso Reyes, "Las nuevas artes", *Obras completas, Los trabajos y los días,* t. IX (México: FCE, 1959). Este texto fue publicado originariamente en *Tricolor*, México, el 16 de octubre de 1944.

cósmica no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) domina plenamente".[68]

La combinación de observaciones para su época muy actualizadas y de elementos simbólicos no es casual: se reitera en toda la obra de Reyes este interés por conciliar lo clásico-universal y el presente. Esta articulación es una constante en la obra del gran autor mexicano.

De este modo, con un solo término, "centauro", que actúa como "palabra suficiente" (*mot bastant*), se enlazan distintos niveles, desde el ejercicio metafórico del ámbito artístico hasta el ejercicio de diagnóstico y caracterización de las transformaciones culturales y literarias. Si se apela a la imagen del centauro después de haber presentado el tema del ensayo, una vez planteada ésta se retorna, como en espiral, al texto, para iluminarlo y enriquecer su sentido.

No debemos olvidar que este texto tiene en rigor otra particularidad: se publicó como artículo. Pero bien sabemos que se puede leer un artículo, una carta, un discurso, como "ensayo", porque, aunque ciertas marcas de ese texto de Reyes (el número de páginas o algún tipo de indicaciones, el hecho de contemplar ser leído por cierto tipo de lectores) tienen que ver claramente con su inserción en una revista, el ensayo ha podido superar las limitaciones de un artículo coyunturalmente publicado para vivir una existencia autónoma. En efecto: son hoy muchas las antologías dedicadas al ensayo donde se reproduce el texto de Reyes: John Skirius escoger incluso la imagen de "ese centauro de los géneros" para encabezar el prólogo a su antología.[69]

Siempre me deslumbra leer este texto. Si bien ahora ya no nos resulta sorprendente convivir con los medios de comunicación y no podríamos prescindir de ellos, no hace muchos años no eran pocas las personas que se sentían escandalizadas por la aparición de nuevas tecnologías como la fotografía, la radio, el cine, que ponían en jaque a las formas en que tradicionalmente se manifestaba la cultura tradicional y en que circulaban las obras (pensemos, por ejemplo, que antes de la posibilidad de reproducir los cuadros en láminas sólo unos pocos podían tener acceso al original en el museo).

Vuelvo a mi tema: mientras que muchas "buenas conciencias", o, mejor dicho, conciencias tradicionalistas y conservadoras, se es-

[68] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* [1958], (Madrid: Ediciones Siruela, 1997), *s. v.* 'centauro'.

[69] Skirius, "Este centauro de los géneros", *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 9-31.

candalizaban por el surgimiento de estas nuevas tecnologías, un joven Alfonso Reyes, no menos cultivado y erudito que otros críticos, se maravillaba y alegraba de que existieran, puesto que consideraba que de ese modo se podría poner la cultura al alcance de más amplias capas de la población.

Para dar otro ejemplo del modo en que opera la "palabra suficiente", pensemos en el papel de la máscara en *El laberinto de la soledad.* Octavio Paz recupera el símbolo de la máscara, símbolo social por excelencia, que además está muy ligado a la cultura mesoamericana, y lo reinterpreta como clave para entender al mexicano de nuestros días. La máscara guarda toda la historia de México, desde las máscaras prehispánicas hasta los procesos de sincretismo en época colonial, y tiene una existencia popular, intra y transhistórica, que a pesar del desdén racionalista por los rituales pervive hasta hoy. Pero la máscara también implica cubrir el verdadero rostro con un rostro social, congelar el gesto, ocultar y develar. Nietzsche ha desarrollado también este tema. Y la máscara fue también revalorada por la etnografía y el surrealismo. Todos estos sentidos y muchos más están presentes en la síntesis de la máscara, y cuando Paz la retoma está retomando todos estos hilos. De allí que se pueda hablar de ciertas "palabras suficientes", que albergan en su economía muchos sentidos y permiten que el ensayo opere de manera sintética y a la vez analítica en distintos niveles.

Estructura y proceso

El gran crítico brasileño Antonio Candido plantea que los elementos contextuales no ingresan a la obra de manera mecánica, sino a través de una compleja reelaboración que se alimenta además de la sensibilidad del escritor no sólo hacia "temas" y "problemas" concretos, sino hacia valores, preconceptos implícitos en una sociedad, e incluso ritmos, rumores, del acontecer social.

Qué mejor ejemplo que *Los rituales del caos*, y el texto que lleva por título "La hora de la identidad acumulativa. ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?", donde Carlos Monsiváis presenta a la ciudad de México con una imagen certera: "la demasiada gente".[70]

[70] Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (México: Era, 1995), 17.

> En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. Se puede hacer abstracción del asunto, ver o fotografiar amaneceres desolados, gozar el poderío estético de muros y plazuelas, redescubrir la perfección del aislamiento. Pero en el Distrito Federal la obsesión permanente (el tema insoslayable) es la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no admita se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede. Lo íntimo es un permiso, la "licencia poética" que olvida por un segundo que allí están nomás a unos milímetros, los contingentes que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida.[71]

Atendamos a esta imagen, "la multitud que rodea a la multitud", que nos deja atrapados sin salida, envueltos en olas humanas: una imagen que se acompaña de la musicalidad de la reiteración de una palabra, apoyada por *íes* y *úes*, que amplían el sonido y lo vuelven aún más envolvente. Si luego atendemos a "mínimo sitio", la comprensión de esta nueva imagen se enriquece puesta en relación con la anterior, tanto en el nivel semántico como en el fónico: dos palabras breves, cortantes, reforzadas por el acento, se hacen aún más breves y se extravían sonoramente, no pueden competir con la multitud que también rodea como un murmullo a cualquier sitio mínimo. Monsiváis ha encontrado así el modo de "traducir" artísticamente su percepción de una "opresión sin salida". Así, el autor nos ofrece una sucesión de experiencias que él presenta y comenta con el estilo a la vez de un cronista y un "fenomenólogo" de los rituales urbanos contemporáneos.

Y si continuamos la lectura, veremos que para retratar la multitud, la opresión sin salida, el tumulto, el torbellino, elige Monsiváis la estrategia de la enumeración, yuxtaposición, acumulación "caótica", muestreo aleatorio de imágenes, con lo que se refuerza —coordinación se opone a subordinación, orden jerárquico de los elementos— el sentimiento de estar perdido en una zona del mundo y en una situación inexplicable a la vez que sólo observable, registrable, fotografiable:

> El reposo de los citadinos se llama tumulto, el torbellino que instrumenta armonías secretas y limitaciones públicas. ¿Y qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México? El reposo de los citadinos se llama tumulto, el torbellino que instrumenta armonías

[71] *Ibid.*, 17.

secretas y limitaciones públicas. ¿Y qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México? El gran hacinamiento, el arrepentimiento ante la falta de culpa, el espacio inabarcable donde casi todo es posible a causa de "el Milagro", esa zona de encuentro del trabajo, la tecnología y el azar. En la capital, éstas son algunas de las imágenes más frecuentes:

— Las multitudes en el Metro (casi seis millones de usuarios al día) se comprimen para cederle espacio a la idea misma de espacio.
— Las multitudes en el Estadio de Ciudad Universitaria hacen su examen de inscripción.
— La economía subterránea desborda las aceras, y hace del tianguis la subsistencia de la calle [...].
— Las piñatas donde se resguardan los elementos de la tradición.
— La Basílica de Guadalupe.
— El hervidero de vehículos [...].
— Las azoteas, continuación de la vida agraria en donde se puede, extensión natural del rancho, reducto de la Reforma Agraria [...].

A estas imágenes elegidas hay que añadir el Museo de Antropología, el Zócalo a cualquier hora, la Catedral, y tal vez, una escena de violencia con la policía que golpea vendedores ambulantes, o la policía que detiene jóvenes y los levanta del cabello, o la policía que asegura no haber golpeado a nadie. Así va el repertorio típico [...]. El tumulto despliega sus propuestas estéticas y la ciudad popular entrega sus rituales.

El texto de Monsiváis nos lleva así a descubrir que, ante una realidad como la de la ciudad de México, que presenta tantos planos, tantas aristas, y es tan densa, complicada, multifacética, cambiante, es productivo pensar en el acto de fotografiar, superponer infinidad de imágenes tomadas de manera instantánea, como lo hace el escritor a través de la enumeración de ejemplos que, en su propio contraste y capacidad de reordenamiento y recombinación permanente nos muestran que es más certero yuxtaponer datos que tratar de atribuirles un orden jerárquico en cuanto éste, un segundo después, quedará superado por la propia realidad.

El mundo en el texto y el texto en el mundo

Cuando leo un texto literario me encuentro ante un nuevo mundo, distinto del cotidiano: la lectura del texto proyecta un mundo, un

halo de sentido, que me hace participar de una nueva experiencia que la propia obra ha ayudado a generar. He pasado un umbral: he entrado en otro mundo gracias al texto.

Ante un texto literario u otra pieza artística tengo la impresión de estar ante algo fuera de lo común, ante la manifestación de una "voluntad de forma", ante un ámbito con su propia especificidad. Toda obra de arte nos llama la atención, nos muestra que está fuera del circuito de lo cotidiano y lo esperado, desautomatiza nuestra respuesta, nos invita a entrar en el mundo cuyas leyes ella misma propone. Lo que nos dice un texto artístico es que hay una voluntad de forma, una estructura significativa, destinada a alguien.

Cuando leemos un ensayo, ingresamos en esa compleja articulación entre la remisión del ensayista al mundo exterior al texto y la versión de ese mundo en el texto. Una vez más, la solución a esta doble remisión entre lo dado y lo interpretado no consiste en escoger la una o la otra, sino precisamente en atender a la dialéctica entre ambas. Cuando leemos *El laberinto de la soledad* lo encaramos como un texto que nos brinda una interpretación de lo mexicano. Cuando Paz se refiere al "pachuco", muchos lectores protestan ante una figura que no corresponde ya a la realidad del mexicano en Estados Unidos; sin embargo, esa figura existió, aun cuando Paz enfatizara más o menos algunos de sus rasgos. Al leer la obra de Paz un joven que nunca haya oído hablar del "pachuco" podrá enterarse de su existencia, mientras que quienes sí sabemos de él —a través de otras fuentes documentales escritas o incluso cinematográficas—, podremos establecer una comparación entre la noción social de "pachuco" y su representación en la obra de Paz. Finalmente, aun cuando muchos no estén de acuerdo con la visión que Paz ofrece del "pachuco", comprenderán que esa misma interpretación hecha por Paz ha detonado en ellos como lectores una serie de reflexiones (la representatividad de esa representación, la estilización de un tipo social, su pervivencia o su desplazamiento histórico, su relación con un horizonte de valores, etc.) y les permitirá repensar ésta y otras figuras de manera más rica.

El texto en la historia y la historia en el texto

El propio texto me dice de su relación con el mundo y con su historia. Esto significa mucho más que su referencia a nombres, datos y fechas. Todo texto se inscribe en una cultura, en un contexto histórico y político, en una tradición literaria, y no podemos descontextualizarlo absolutamente. Más aún, todo texto se inscribe en una "narra-

tiva" por la cual la sociedad da cuenta de sí misma. Por supuesto que el texto no se reduce a sólo su contexto inmediato, porque resultaría incomprensible para cualquier lector que no compartiera el horizonte del autor. Sabemos que hay ciertos elementos del *Quijote* que sólo tenían sentido para lectores de esa época; pero también sabemos que hay otros elementos que trascienden un contexto específico. De todos modos, tampoco tenemos que caer en lecturas descontextualizadas, porque muchas de las alusiones, guiños, referencias, se hacen con respecto a una época y tradición literaria, y no se comprenderían de otra forma. En muchos casos es posible descubrir la lucha simbólica que desde el ensayo entabla el autor con los defensores de otras posturas respecto de un tema. Incluso ya en una primera lectura podemos intuir que a través del texto el ensayista está "riñendo" o se está "aliando" con alguien o por algo, aunque al principio yo no sepa bien con quién o con qué. Deberé indagarlo. Pero sí es necesario que como lector esté atento a esos guiños y estrategias del escritor.

Pero además de este nivel, hay también en el texto símbolos y metáforas que, aunque tienen un valor propio, no pueden aislarse tampoco de cierto sentido referencial, aun cuando sean mucho más elaboradas. Puedo escribir "Hitler" y todos sabrán a quién me refiero; pero si veo la película "El gran dictador", sin descubrir que Chaplin está parodiando a un personaje determinado (hace una serie de gestos, se dibuja una serie de rasgos, como el bigote, etc.), y sin entender que se trata de una parodia de la figura de Hitler, escapará a mí el profundo sentido de crítica de esa película.

Algunos podrán leer "Las nuevas artes" de Reyes pasando por alto sus referencias a radio, cine y fotografía. Sin embargo, estas referencias nos hablan de la relación de Reyes con su época, de los avances técnicos que llegó a conocer, y de la sensibilidad y receptividad con que reflexionó sobre ellos. Si no entendemos esto perderemos mucho del sentido del texto y su posición de defensa de esos nuevos medios tecnológicos, contra otras posiciones conservadoras que veían en la radio, el cine y la fotografía peligros para la cultura tradicional. De este modo, si ponemos en contraste el texto de Reyes con una "narrativa tradicionalista" que afirma que sólo la "cultura" de élite es la verdadera cultura, veremos cómo su ensayo está proponiendo una nueva narrativa culturalista amplia, incluyente, democrática, apoyada en la idea antropológica y generosa de una cultura como patrimonio de todos. La "narrativa" del ensayo de Reyes debe entonces ponerse en contrapunto con otra "narrativa" que el ensayo coloca como externa a él, aun cuando esta narrativa "externa" sea también ya resultado de una interpretación.

Hay por supuesto textos que se abren de manera explícita a cuestiones contextuales, y otros que son más herméticos y elaborados, o que incluyen muchos elementos propios de la imaginación del escritor. Hay textos que buscan de manera declarada y evidente un diálogo con la historia, como "Nuestra América es un ensayo", de Germán Arciniegas, o "México en una nuez" de Alfonso Reyes, que son una permanente invitación a que el lector confronte su interpretación con los datos originales que nos entrega la historia y con la interpretación de esos datos llevada a cabo por la historia "oficial". Ellos nos ofrecen una "periodización" por momentos clave que el propio ensayista establece, y que son resultado de una determinada interpretación de la historia. Así, Arciniegas revaloriza la etapa revolucionaria y acalla la tradición colonial, y esto lo hace a su vez como una toma de posición respecto de otras tendencias conservadoras de interpretación de la historia de América, que daban mayor peso a la continuidad colonial que a la ruptura independentista. Y al hacerlo así, además, vuelve a confirmar Arciniegas su propia afiliación liberal. Por su parte, cuando Reyes otorga un lugar principal a la Revolución Mexicana, está dando muestras de una toma de posición intelectual y política, de su propia afiliación.

Citaré un ejemplo de otro orden: el ensayo genial que Mario Vargas Llosa dedica a *Madame Bovary*, en el que el encuentro de lectura y el encuentro erótico se confunden... ¿O es que, como lo plantea Vargas Llosa, hay también un erotismo ínsito en el propio acto de escritura y lectura, que no es nunca neutral? Vargas Llosa nos presenta el surgimiento de su vocación como lector y como escritor, en una etapa como la adolescencia, que coincide con el descubrimiento del erotismo, realimentado por una lectura como la de *Madame Bovary*. Leer un libro es amar un libro al punto de desear reescribirlo. Y esto nos habla del mundo del escritor, del tipo de lecturas a que tiene acceso, del carácter decisivo de una lectura prohibida, realizada a escondidas, como ruptura con el orden impuesto por el padre: descubrir la vocación literaria a través de los llamados de lo prohibido, lo oscuro y la transgresión. Y esto a su vez nos plantea la relación del joven con la lectura: los libros que nos obligan a leer y los libros que deseamos leer.

Espacios que transitamos y espacios que imaginamos

A través de ensayo se despliega, a manera de gran *performance* de la inteligencia, la transformación de espacios y personajes localizables

en espacios y personajes imaginarios. Como ilustración de este proceso acudiremos al ensayo "Librerías de viejo",[72] del escritor, traductor, editor, hombre de letras y hombre de libros mexicano Jaime García Terrés.

El autor selecciona una de sus muchas imágenes, en este caso, la del bibliófilo, y a partir de ella construye un personaje que, una y otra vez, es y no es él mismo: el del buscador de tesoros en librerías de viejo. Del mismo modo, de todas las posibles visiones de la ciudad, nos ofrece un nuevo mapa, que surge de la selección de ciertos lugares en extinción: las librerías de viejo (selección anunciada en el título), con las que a su vez construye una topografía imaginaria, que es además evocación de un mundo secreto, un mundo de iniciados y conocedores: los que merodean esas librerías en busca de tesoros. El espacio vital del escritor se transforma así en una topografía imaginaria, habitada por librerías de viejo recorridas por un conocedor, esto es —nuevo umbral—, permanente contrapunto entre el escenario realmente existente en el pasado y el escenario imaginario que rescata selectivamente ciertos lugares. Éstos se constituyen a la vez en tema de reflexión: "No cesa de causarme tristeza que hayan ido disminuyendo, hasta casi desaparecer en el planeta entero, las librerías de viejo (o de lance, como antes se decía), privando a los bibliómanos del placer de las adquisiciones inesperadas, y dejando a los lectores con pocos recursos...",[73] que es a la vez (umbral dentro del texto mismo), escenario de una serie de pequeños relatos o anécdotas para iniciados.

De todos los hechos evocables de su vida, el ensayista escoge los que refuerzan su carácter de *habitué* de librerías de viejo y buscador de maravillas entre libros raros y curiosos. Construye así la imagen del lector cómplice y conocedor. De los muchos posibles recorridos vitales por distintas ciudades, García Terrés escoge un nuevo "mapeo" a partir de las librerías de viejo. La justificación de esa selección de un escenario imaginario construido a partir de lugares reales estará dada por una serie de pequeños relatos consistentes en anécdotas verosímiles enlazadas con un gran final de cuento: el bibliófilo que decide desechar los libros del rincón más protegido de la casa para convertirlo en bodega.

Insisto en que no sólo hay un juego permanente entre referencia y construcción de un espacio imaginario, sino también un juego in-

[72] Jaime García Terrés, "Librerías de viejo", *El teatro de los acontecimientos* (México: Era/El Colegio Nacional, 1988), 97-101.
[73] *Ibid.*, 97.

terno permanente entre la atribución "explicativa" de valor a las librerías de lance y su conversión en escenario de una "narrativa", retroalimentado por su previo valor. De no ser así, no podría entenderse el sentido de la primera anécdota, según la cual el vendedor rompe el código de entendedores y causa el enojo permanente de Terrés-lector-comprador de libros raros. Y tampoco tendría un efecto tragicómico la humorada final: un bibliófilo converso que decide dar más valor al vino que a los libros. Sin la permanente apelación al juego entre sentido directo y sentido indirecto, entre denotación y connotación, en cuanto todo sentido indirecto es un efecto ligado a la oposición lengua-discurso, extra e intratextualidad.[74]

La alusión de García Terrés al modo en que se comienza a "enturbiar el mercado de libros de segunda mano", nos muestra también el umbral entre aquello que pertenece a lo *dado* (*donné*, el sistema de la lengua y el universo sociocultural) y lo que pertenece a lo *creado* (*creé*, el discurso como destinatario y recepción de un enunciado donador de sentido). Estos términos de Todorov se relacionan con otra observación suya que nos resultará de gran utilidad: el crítico habla del contexto sintagmático (aquello que está contenido en las frases vecinas o en la situación enunciativa) y el contexto paradigmático (el saber compartido por los interlocutores y por la sociedad a la que pertenecen). Uno de estos contextos puede sugerir el sentido dado, y el otro impone el sentido nuevo. Es así como se entreteje el ensayo, apoyándose en un universo simbólico (paradigmático) compartido o reconstruible por el lector, para alimentar a su vez relaciones sintagmáticas: la alusión a la degradación del mercado de libros se enlaza con la evocación de la propia experiencia y con la cadena de pequeños relatos que le siguen.

Al hablar de relatos, ¿nos referimos a anécdotas o casos imaginarios? Una vez más, a la relación entre la forma de interpretar un relato presentado como si fuera anécdota (lo leemos según la convención autobiográfica) o como si fuera caso imaginario. Si se dice "Con gran nostalgia recuerdo mis tempranas experiencias, al iniciarse los años cuarentas, en el mundo de las librerías de viejo", y se nos sitúa en una de esas librerías, "a espaldas de Catedral, en la calle de Guatemala", en una afirmación seguida por otros datos precisos sobre el local, etc., se nos ofrece una serie de elementos verosímiles

[74] Para realizar un análisis de las reflexiones de Todorov sobre el intertexto y el simbolismo lingüístico véase el excelente trabajo de Somville "Intertextualité", en Delcroix y Hallyn, dirs., *Méthodes du texte*, 123-124.

que nos llevan a considerar que se trata de una evocación autobiográfica. Pero al atribuir a las anécdotas el valor de testimonios de una forma de amar los libros, se las extrae de la convención de una vivencia individual para conducirnos a la vida ejemplar (entre heroica y picaresca) de todo buscador de tesoros bibliográficos o cuando menos de grandes libros a pequeños precios.

Textualidad e intertextualidad

El ensayo no se agota en el monólogo solitario sino que se inscribe en un espacio intersubjetivo e intertextual. Críticos como Julia Kristeva enfatizan el carácter citacional del texto literario: todo discurso retoma a otro, cita a otro, y la propia lectura se construye como discurso. La acción conjugada de estos tres elementos: el sujeto escribiente, el sujeto destinatario y los textos ya constituidos en un *corpus,* marca las dimensiones del espacio al cual pertenece un determinado texto en particular. La relación vertical entre el texto y su contexto duplica la relación horizontal entre el escritor y su lector. Se recupera la idea de dialogismo y Kristeva propone reemplazar el término "intersubjetividad" por el de "intertextualidad": "Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto".[75] La noción de intertextualidad varía entre los autores, pero Kristeva nos advierte sobre el significado banal que en general se le atribuye como mera "crítica de fuentes".

Si bien podemos descubrir en un texto literario una serie de menciones a obras, autores, citas y referencias objetivas, en rigor el texto no dialoga con elementos cosificados sino con lecturas. De allí que Kristeva afirme que el texto no tiene estrictamente referente, sino simulacro de referente. El texto literario es un lenguaje de connotación. El objeto dado es el texto y el objeto construido es el intertexto. En lugar de entrar en relación con una realidad exterior al carácter referencial, el texto literario está constituido como un cruce de textos, un lugar de intercambios que obedecen a un modelo particular, que es el del lenguaje de connotación.

Esta noción es particularmente productiva para el ensayo, puesto que el ensayista no hace referencia a otros textos como meras ilustraciones de sus propias ideas o como receptores pasivos de sus comentarios, sino que los trae al presente, los reactualiza —en algunos ca-

[75] Al respecto véase la presentación del tema realizada por Somville, "Intertextualité" en Delcroix y Hallyn, dirs., *Méthodes du texte,* 114.

sos, incluso, los "reinventa"—, y así los coloca en una red de diálogo y discusión.[76] Cuando Unamuno u Ortega y Gasset se refieren al *Quijote*, no lo hacen como un texto monumental al que hay que reverenciar, sino que le consultan con la angustia de quien se pregunta por lo español a un libro de enorme actualidad que tiene mucho que decir. Es muy frecuente que el ensayista, lejos de comportarse de manera fría y distante ante los libros que cita, se muestre apasionado, deslumbrado, indignado, ante ellos. Hay además textos que el ensayista puede no mencionar abiertamente, pero que están implícitamente presentes en sus tomas de posición y en sus debates. De este modo, lejos de pensar al ensayista como un erudito en una biblioteca llena de libros cerrados y ordenados que se consultan parsimoniosamente, lo debemos imaginar en un diálogo activo y permanente con diversas clases de textos y citas: el escritorio imaginario del ensayista se nos antoja siempre desordenado, con acumulaciones inestables y aglomeraciones de libros, periódicos, papeles sueltos, fotografías, objetos diversos, reunidos con pasión, en colecciones cambiantes.

Walter Benjamin, en su ensayo "Desempacando mi biblioteca", se pregunta por el principio que rige el orden y el desorden de las colecciones. En el momento de sacar los libros de su propia biblioteca se encuentra ante la confusión o el desorden de los textos dispersos sobre el piso, antes de su clasificación y su organización en estantes, y esto lo lleva a preguntarse por "el orden" que gobierna las colecciones. Dicho de otro modo, si en lugar de encontrarnos ante un orden de la cultura ya dado en una biblioteca, nos viéramos obligados a "desordenar" y "trasladar" nuestra biblioteca (tal como en verdad ha sucedido a muchos intelectuales perseguidos), descubriremos que el orden que creíamos intocable es ya arbitrario: "todas las pasiones bordean lo caótico, pero la pasión del coleccionista bordea el caos de las memorias [...]. Porque, ¿qué otra cosa es esta colección sino un desorden al que el hábito se ha acomodado a tal punto que puede aparecer como un orden?".[77]

[76] Para un interesante tratamiento de la actualización de los temas y de las lecturas vividas, véase José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* (México: Cuadernos Americanos, 1992).

[77] Walter Benjamin, "Unpacking my library", *Illuminations; Essays and reflections*, Hannah Arendt, ed. Introd. (Nueva York: Schoken Books, 1969), 60-61. Puede consultarse la versión en español, "Desembalo mi biblioteca (Discurso sobre la bibliomanía)", traducción de Marc B. De Launay, *Punto de Vista*, 26 (1986): 23-27.

El crítico peruano Antonio Cornejo Polar se ha referido además a la "afiliación" a que da lugar la organización de nuestras lecturas. En efecto, bien sabemos que a partir de nuestras lecturas vamos trazando nuestras filias y nuestras fobias, asignamos un lugar a los maestros entrañables y a los rivales ideológicos; algunos se consideran seguidores de Foucault, otros redescubridores de Nietzsche, otros sienten que a partir de Bourdieu su imagen del mundo cambió radicalmente, algunos idolatran a Derrida mientras que otros difieren de sus ideas, y unos y otros van construyendo así todo un sistema de afiliaciones artísticas e ideológicas que, a su vez, les da una identidad intelectual y orienta su propia línea de trabajo.

Expresión y concepto

Llegamos aquí a un tema que consideramos primordial: el de la dialéctica expresión-concepto. Para muchos filósofos y científicos sociales, "expresión" y "concepto" pertenecen a dos orbes diferentes y en muchos sentidos incomunicados. Sin embargo, como bien lo mostró Cassirer, la naturaleza dialéctica de la simbolización estriba precisamente en que a la vez empuja hacia dos direcciones opuestas: la capacidad condensadora de experiencias significativas únicas y la generalización ejemplar así como la ordenación totalizadora de la impresión en un conjunto articulado.

La "expresión" corresponde de algún modo a la condensación y particularización de experiencias únicas e intransferibles, y la "conceptualización" da lugar a la posibilidad de generalización, diferenciación y articulación de los casos particulares en una totalidad relacional.

Para el filósofo Ernst Cassirer, volver al símbolo es volver a ese momento inicial en el cual lenguaje y mito tienen una función originaria, a la vez dominadora de los afectos y productora de sentimientos articulados. Según Cassirer, lenguaje y mito obedecen a un mismo impulso inicial de conformación simbólica, aunque siguen distintos caminos:[78] "En las imágenes míticas se condensan impresiones significativas únicas que están profundamente ligadas a su situación originaria, mientras que en el medio lingüístico los casos parti-

[78] Véase Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* [1964-], (México: FCE, 1971-).

culares son generalizados como casos ejemplares de una totalidad articulada".[79]

De este modo, la solución al problema planteado por quienes ven que el quehacer filosófico y el quehacer ensayístico como incompatibles se puede dar a través de la incorporación de un nuevo componente a la discusión, que es el que llamaré "giro simbólico" propiciado por pensadores como Cassirer y Peirce.

Descripción y evaluación

Uno de los más grandes pensadores de América Latina, José Carlos Mariátegui, se refirió ya en 1928 a los "valores-signo" de una cultura dada.[80] Con ello encontró una designación certera para esta combinación entre neutralidad y valor, que resulta clave para entender el trabajo ensayístico. No sólo se debe atender a los signos, sino a los valores-signo. El ensayo no sólo busca referirse a una realidad neutra y objetiva, sino a un mundo puesto en valor, reexaminado a la luz de componentes éticos y estéticos. Los términos del ensayo tienen, para emplear una analogía con términos científicos, "valencias": no son neutrales. No es casual que Ortega decida referirse a "un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor": no se trata sólo de buscar significados, sino sentidos, esto es, colocar esos significados fríos en un mundo de valores. Esa "Nuestra América" de Martí, esa "multitud" de Monsiváis, esa "carretilla alfonsina" de Zaid, son muchísimo más que expresiones o términos acertados: son esfuerzos felices por designar una realidad cargada de valencias. Y lo que vale, una vez más, no es sólo el empleo de ese término, sino el esfuerzo, la dinámica de encontrar la palabra o la expresión precisa para interpretar y dar nombre.

El crítico Alberto Giordano, inspirado en las palabras de Barthes y Bataille, afirma: "por la intrusión del *valor*, por la puesta en juego de valores que se imponen como ajenos a un orden establecido, el

[79] "La expresión transforma nítidas impresiones sensibles en el sentido, estabilizador de los afectos, de imágenes míticas únicas; el concepto articula una visión sobre el mundo en su conjunto", véase al respecto Habermas, *Fragmentos filosófico-teológicos*, 20-22.

[80] José Carlos Mariátegui, "El proceso de la literatura", *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1928).

ensayo *excede* al saber".[81] Hasta aquí, parece haber un punto de coincidencia con la posición de otros críticos. Sin embargo, según Giordano, "Obligado por ese exceso a descubrir su 'verdadero' rostro, a quitarse la máscara, el saber se muestra como lo que en verdad es: se muestra como *ficción*. 'Ficción interpretativa', precisa Barthes, releyendo a Nietzsche en Bataille".[82]

La idea de que el ensayo *excede* el mero saber y que es interpretación a la luz de los valores deriva en dos caminos interpretativos tan diversos como pueden serlo el de la modernidad y el de la posmodernidad: el uno desemboca en el énfasis sobre un mundo de valores normativos, el otro, en la escritura y la ficción.

Uno de los primeros en poner sobre el tapete el problema de la relación entre ética y estética en el ensayo es Robert Musil. Sus reflexiones aparecen en una serie de inéditos recientemente publicados y también en su novela *El hombre sin atributos*. En su texto leemos: "Ensayo es: en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido [...]. O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión".[83] Y más adelante:

> El ensayo trata de crear un orden. No ofrece figuras, sino un encadenamiento de ideas, lógico por tanto, y al igual que las ciencias de la naturaleza parte de unos hechos que también relaciona. Sólo que estos hechos no son observables en general, y también su encadenamiento es en muchos casos singular. No hay solución total, sino tan sólo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga.[84]

No es casual que el texto de Musil, datado en 1914, permita establecer un puente entre las reflexiones de Lukács (1911), Bense (1945) y Adorno (1958-1961). Mientras que las hecatombes representadas por la primera y segunda guerras mundiales conllevaron un sismo en las bases de sustentación de los valores de la cultura europea, la búsqueda abierta por filósofos como Nietzsche y Schopenhauer, quienes pensaron en una integración estética de un mundo quebrado y cada vez más complejo, inauguró una nueva forma de diálogo entre

[81] Alberto Giordano, *Modos del ensayo; Jorge Luis Borges-Oscar Masotta* (Argentina: Beatriz Viterbo editora, 1991), 14.
[82] *Ibid.*
[83] Musil, *Ensayos y conferencias*, 342.
[84] *Ibid.*, 343.

esos dos orbes que hasta el momento parecían independientes: ética y estética, abrazados ahora en el ámbito de los valores. Porque *ethos* se entiende, como dice Geertz, como ámbito de lo ético y estético.

Adelanto aquí una hipótesis vinculada a lo anterior: en América Latina el ensayo ha tenido un extraordinario desarrollo no sólo atribuible a su preocupación por cuestiones históricas o identitarias, o a su libertad en el tratamiento de los más diversos temas para el gran público, sino debido a que da solución estética a problemas éticos, y permite resolver en términos literarios, apoyado en operaciones poéticas, las contradicciones que se dan en otros ámbitos.[85] De allí que la intuición frecuente de que el ensayo esté en una frontera entre poesía y filosofía, pueda ser releída desde esta otra perspectiva. La operación sintética, la "iluminación" que representa todo ensayo, permite salvar simbólicamente distancias sociales y culturales reales e integrar procesos de difícil composición en sociedades heterogéneas, escindidas, con procesos asimétricos, formas desiguales de acceso a la cultura y fuertes contrastes debidos a la exclusión social.

La ley del ensayo

A partir de Derrida, podemos afirmar que un texto contiene su propia "ley", que lo informa a la vez que es informada por él, que lo cierra a la vez que lo abre. Recordemos una vez más a De Man: el lenguaje literario significa implícita o explícitamente su manera de ser retórica. De allí que propongamos hablar de la ley del ensayo, la ley configurativa del ensayo, la "caja negra" del ensayo.

Me gusta decir que todo ensayo guarda una "caja negra" que contiene el secreto de su propia visión del hombre, del tiempo, del espacio, que a la vez es alimentada por él mismo. Es posible comparar esta imagen con la que nos ofrecen los cuadros de Escher, con escenas que salen de ellas y reconducen a ellas, como la famosa mano que se pinta a sí misma. Aunque, a diferencia de esas continuidades

[85] Como ha escrito J. Schwartz, "Montaigne y Diderot, en busca de una expresión adecuada de sus ideas complejas, multívocas, encuentran un último recurso en un principio poético. El pensamiento engendra la forma. La unidad de la idea y de la estructura es el fundamento estético de un humanismo. Montaigne, en los *Ensayos*, recrea la plenitud de la conciencia de sí, y así reintegra el yo en el mundo. De manera semejante, Diderot ve la posibilidad de resolver en términos literarios las contradicciones de la filosofía", citado por Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire,* 51.

infinitas de Escher y Borges, y en general de la ficción (evoco aquí el relato "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar), el ensayo no se asimila tanto a un círculo perfecto que se cierra sobre sí mismo como antes bien a una espiral que necesita del afuera para ir al adentro, del adentro para ir al afuera, en distintas dimensiones y niveles cada vez más abarcadores.

Tomemos el ejemplo de un texto de Germán Arciniegas: "Nuestra América es un ensayo". Allí, en un primer nivel de lectura, comprendemos que se sostiene la tesis —ya adelantada en el título— de que el ensayo y América Latina surgen juntos y crecen juntos a lo largo de la historia del mundo; se sostiene también que uno de los grandes rasgos de la historia americana es que el momento de su independencia, considerado central, se dio antes como independencia intelectual que como violencia política, y que hay entonces un antecedente de reflexión política, característico de nuestra América, anterior al uso de las armas. Si leemos más a fondo, veremos que además el modo en que Arciniegas recorta el problema, el modo en que organiza la presentación, la periodización y espacialización de América que él hace, confirman a la vez que explican su visión de la historia americana. Si salimos del texto y atendemos a otras obras de Arciniegas o a estudios sobre sus ideas y sus posturas políticas, necesariamente veremos confirmada esta lectura. Incluso el propio estilo del texto, ameno, cuidado, racional, con un cierto dejo de ironía, reconfirma también su postura y la de su generación a favor de un proyecto liberal-racionalista apoyado en la educación y la cultura para el desarrollo de América Latina.

Pero si seguimos, a partir de otros autores el rumbo escritural, llegaremos a ensayos que, como los de Blanchot, o, en nuestro medio, los de Jorge Luis Borges, Juan García Ponce o Salvador Elizondo, desembocan en propuestas estéticas que reconducen al propio universo que ellas diseñan y que a su vez las explica.

Estilo individual y estilo de época

El ensayo representa la respuesta, el estilo de responder el autor a un estilo de dársele el mundo. Podemos partir de un ejemplo muy simple: solemos comparar la respuesta de optimistas y pesimistas ante una misma situación. Son estilos no sólo de responder sino también de ver el mundo. Un ensayista puede tener una respuesta nihilista, moralista, efusiva, fría, etc. a una situación determinada en que el mundo se le muestra. No es lo mismo ver el mundo para una persona

que tiene trabajo estable o para un desocupado; no sólo el mundo es distinto desde su perspectiva, sino que el mundo se le ofrece, se le da, de distinta manera. Hay también una tensión entre el estilo del propio ensayista y el de su época y cultura. José Gaos, sostiene que el ensayo hispanoamericano tiene un fuerte componente didáctico. El circunstancialismo de Ortega marcó también un estilo de ensayo.

Hagamos un experimento, un ensayo. Imaginemos que me piden un retrato de mi persona. Una posibilidad es que yo me describa, entregue un retrato mío, dé mis señas personales, evoque recuerdos de mi infancia, etc. Otra posibilidad es que, en lugar de todo ello, yo declare mis amores y mis odios, con quiénes y con qué me identifico, de quién me siento distanciada, o, en un término medio, de quién o qué me siento en buena medida afín. Eso hizo Antonio Machado en el poema "Retrato". Comienza por hablar de sus recuerdos de infancia, luego se describe, pero dice también "Desdeño las romanzas/ de los tenores huecos/y el coro de los grillos/ que cantan a la luna". Nos dice entonces qué desdeña, a qué se opone: a los cantos y poemas vacíos, insustanciales, no comprometidos con el mundo. Y sigue: "A distinguir me paro/las voces de los ecos/y escucho solamente/entre las voces una". Para Machado, crear, decir, es un decir con fundamento, es escuchar las voces que sentimos sinceras, auténticas.

Otro tanto podemos hacer con las palabras. Además de buscar en un diccionario qué significan, es válido trazar su *campo semántico*. En cada época, el significado de una palabra puede considerarse sinónimo del significado de otra, o bien considerarse cercano e incluso opuesto. También para entender más a fondo qué significaba "ensayo" en época de Montaigne, es bueno intentar trazar el campo semántico de dicho término y descubrir qué otros términos se identifican o asocian a él y cuáles se convierten en sus antónimos.

LECTOR

Lector y lectura

En las últimas décadas hemos asistido a una revaloración del papel del lector, que deja de ser considerado una instancia pasiva para convertirse en participante activo no sólo en la comprensión de los textos sino incluso, según algunos críticos, en la configuración misma del sentido. Otro tanto podría decirse respecto de la creciente atención que recibe la lectura. La sociología de la literatura y del arte se

preocupan por la composición social del público o por los fenómenos del gusto (al respecto son fundamentales los aportes de Lucien Goldmann, Arnold Hauser, Galvano Della Volpe y muchos otros). La historia de la cultura, particularmente en la línea de Roger Chartier, ha desarrollado un portentoso arsenal para indagar la historia del libro y de la lectura. Por fin, la hermenéutica, la fenomenología y la teoría de la recepción han significado también un avance fundamental para la comprensión del papel activo del lector como intérprete y del horizonte de expectativas que se pone en juego en la lectura (Dilthey, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Jauss, son nombres clave al respecto). Y sin duda la línea de la deconstrucción abierta por Derrida ha dado un lugar fundamental al lector crítico al desmontar la idea de una "jerarquía" de los signos.[86] De allí la proliferación de especificaciones que permiten distinguir entre lector real, virtual, individual, colectivo, biográfico y construido en el texto, o cuestiones como la de público lector y expectativas de lectura.

Yo leo de acuerdo a mi forma de ser, a mis peculiaridades, a mis ritmos de lectura, a mi estilo de leer, a mis intereses, a mi nivel educativo, etc., pero también lo hago de acuerdo a la forma de leer que corresponde a mi época, a mi ambiente social y a un cierto horizonte de expectativas. De este modo, siempre observamos e interpretamos desde una situación particular en el mundo, aun cuando esa primera aproximación pueda luego cambiar. Para Gadamer, la comprensión que alguien pueda tener de un autor o de una obra es resultado de la fusión de su propio horizonte con el del otro. Gadamer plantea la noción de fusión de horizontes entre dos conciencias separadas, encuentro del que deriva a su vez otra instancia que denomina "horizonte de expectativas". Para Jauss, por su parte, el horizonte de expectativas se refiere a un sistema objetivable o estructura intersubjetiva de las expectativas que un lector hipotético podría tener ante una obra dada en un momento determinado. Este carácter intersubjetivo es esencial tanto para la interpretación como para la evaluación de una obra.

[86] En rigor hay muchos aportes más para este traslado del eje hacia el lector y la lectura: la psicocrítica, la teoría del símbolo, o la obra de autores como Bachelard, quienes han apuntado a la existencia de elementos subconscientes básicos comunes. Por otra parte, la teoría poscolonial, el feminismo, y en general las nuevas tendencias de la crítica dedicadas a la diferencia, ligadas a la obra de Derrida, Said y tantos otros, se basan en esta intuición fundamental que nadie ha expresado mejor que este último: han favorecido la recuperación de comunidades de lectura hasta hace poco marginadas.

Pero si por una parte yo como lector aporto mi punto de vista a la lectura, es sorprendente que a la vez, cuando leo, comienzo a la vez a ocupar un lugar pensado para mí en el texto. De allí que, por ejemplo, para el caso de la narrativa se hable de un narrador y de un narratario, esto es, de un destinatario de esa narración construido por ella misma. Jauss plantea también la idea de un "lector intérprete", que no es un lector histórico concreto sino que se corresponde con el fenómeno de construcción de un sujeto de la enunciación.

De este modo, si se debe deslindar entre autor biográfico y autor construido a través del propio texto, también se debe deslindar entre lector biográfico y lector construido por el texto. Para dar un ejemplo al respecto, pensemos que, cuando entramos a un museo, comenzamos también a desempeñar un papel dentro de las salas de exposición: si se dice "prohibido tocar" o bien "prohibido no tocar" —como es el caso de algunos museos de ciencias— si se dice "circule de derecha a izquierda", "no tome fotografías", yo de algún modo debo adaptarme a ese papel que se me asigna e, inversamente, yo recompondré una imagen del museo de acuerdo a mi forma de mirar y de participar en esa propuesta que los museógrafos han ideado.

¿Cómo leemos? Ante todo, la lectura es mucho más que la suma de palabras, temas, características lingüísticas, etc. Hay una lectura orgánica previa, un momento llamado "precomprensión", una anticipación que me permite intuir, proponer por adelantado la significación del todo (y recordemos además que la captación del todo es en general anterior a la de las partes que lo constituyen). Esto no implica que, una vez concluida mi lectura, la primera intuición que me ayudó a acercarme al texto se pueda ver modificada a través de la "significación desarrollada" con posterioridad a la "presignificación".

Incluso el lector puede acceder a la percepción del todo a través de la "iluminación" que le brinda un detalle, un rasgo estilístico (Spitzer), un tema (Starobinski), etc. Tomemos algunos ejemplos: si leo uno de los más populares libros de Neruda, comprenderé que es el tema del amor aquello que unifica los veinte poemas; si leo un texto paradójico, tal vez lo primero que capte como elemento dinámico integrador sea la paradoja.

Como vemos, lejos de ser pasivo, el lector es altamente activo en cuanto el texto, a la vez que propone "trayectorias" de lectura y comprensión, se reactualiza cuando es leído y "traducido" por el lector, quien interpreta su sentido para de este modo completar y reabrir el círculo comunicativo. Algunos lectores permanecerán más o menos pasivos o indiferentes ante ese texto; otros, como los críticos, podrán dedicarse a él con pasión, y algunos lectores-autores podrán llegar

incluso a reescribirlo: tal es el caso no sólo de muchos ensayistas sino también de poetas o narradores que rinden homenaje a un autor admirado. Por ejemplo, si yo como lector me he emocionado ante un determinado texto podré a mi vez escribir un ensayo sobre ese texto y me convertiré así, de lector, en autor.

Aun cuando el texto esté impreso en papel y sobreviva en las bibliotecas, necesita del lector para existir plenamente. Mientras el libro esté cerrado, mientras no lo leamos, permanecerá mudo e incluso de algún modo incompleto: prisioneros en los estantes de una librería, todos los textos parecen llamarnos, atraer nuestra atención, seducirnos para que los seleccionemos. Esos libros, tan poderosos cuando los leemos, tan dueños e inventores de mundos y pasiones, se vuelven frágiles y necesitados de atención cuando están cerrados y olvidados.

Ya desde el título (y esto es clave para el ensayo, por supuesto), la obra nos atrae con el anuncio de una serie de elementos, y el lector, en cuanto trata de interpretar qué quiere decir el encabezado, hacia dónde apunta el autor, ya está anticipando su lectura.

Además, cuando tratamos de entender a qué se refiere el autor, nosotros ponemos en práctica todo nuestro propio caudal de conocimientos, sentimientos, experiencias, posiciones ideológicas, etc. Por ejemplo, si Fernando del Paso escribe un ensayo sobre el *Quijote*, algunos lectores sabrán a qué se refiere porque ya han leído completo el *Quijote* y han tenido su propia experiencia de lectura; otros lo habrán leído de manera fragmentaria o tal vez simplemente habrán oído hablar del *Quijote* o tal vez nunca hayan oído siquiera mencionar la existencia de ese libro.[87] Pero ese "horizonte previo", ese acervo de conocimientos, se despliega cuando leemos el texto: no somos meros receptores pasivos del mismo, sino que nos acercamos a él con algún tipo de expectativa previa. Tampoco se dará el mismo clima de lectura si yo me veo obligada a leer un texto para algún ejercicio escolar o escojo leerlo porque un amigo muy querido me lo recomendó o porque admiro mucho al autor o porque debo esta vez trabajar en su edición.

Tomemos otro ejemplo de Carlos Fuentes, ahora a partir de su breve ensayo sobre "La felicidad": también en este caso yo aporto como lector mi propia experiencia sobre la felicidad, la alegría, la infelicidad; puedo, en mi caso, asociar la felicidad al amor, a la plenitud, a la compañía, al movimiento, etc. Así, mi idea de felicidad se

[87] Fernando del Paso, "El increíble caso del aposento desaparecido", *Cuadernos Americanos*, 61 (1997): 11-32.

encuentra con la idea de felicidad que nos va a ofrecer el ensayista, y ésta seguramente va a enriquecer mi propia visión primera, al ofrecer nuevas perspectivas nunca antes contempladas por mí.[88]

Tomemos un tercer ejemplo, en este caso de Montaigne. Cuando abrimos su ensayo "De Demócrito y Heráclito", podemos no saber nada en absoluto de los dos personajes que cita, o podemos tal vez haber oído hablar de ellos como filósofos griegos, o tal vez hemos leído con mayor profundidad una historia de la filosofía que los menciona o incluso algunos fragmentos o referencias a sus reflexiones. Podemos tal vez recordar que en nuestra época se tiende a trazar una oposición entre Heráclito y Parménides, ya que en el pensamiento contemporáneo Heráclito es reconocido como el filósofo del cambio: todo es movimiento y no podemos bañarnos dos veces en el mismo río, ni aun una vez, porque el río y yo cambiamos permanentemente; por su parte, Parménides es el filósofo de la permanencia: el movimiento es para él sólo apariencia, porque el ser permanece siempre igual a sí mismo.

Sin embargo, cuando comenzamos a leer el ensayo comprendemos que Montaigne está trazando una oposición entre Heráclito, el que llora, y Demócrito, el que ríe. Lo hace para mostrar dos posiciones ante la vida: por una parte la seriedad o la gravedad, y por la otra la distancia irónica, la capacidad incluso de criticarnos y reírnos de nosotros mismos y de nuestros conocimientos. Montaigne prefiere en esto a Demócrito respecto de Heráclito, puesto que piensa que una postura de distancia crítica respecto de nuestras certezas es más conveniente que el dramatismo y la tragedia.

Para muchos lectores modernos hay, en este caso, una interpretación de Heráclito y Demócrito bastante discordante de la que esperaban. Por eso es fundamental leer el texto de tal modo que, a la vez que necesitamos de todo nuestro acervo de sentimientos y saberes para tratar de entenderlo, podamos, ante una situación nueva o una idea nueva, poner entre paréntesis lo propio y atender a la novedad que ofrece.

Ahora bien: si después de descubrir a qué se refiere Montaigne profundizamos en el estudio de su obra y de su época, como lo hace Carlos Thiebaut, descubriremos que él retoma una oposición procedente de fuentes clásicas recuperada en el Renacimiento: la oposición entre el filósofo que ríe y el filósofo que llora era patrimonio del conocimiento del hombre culto de entonces, y se enlaza a su vez con

[88] Carlos Fuentes, *En esto creo* (Barcelona: Seix Barral, 2002).

otro tema de época: el de los temperamentos y el contraste entre el optimista y el melancólico, el que como Demócrito gusta vivir con optimismo y reírse de los defectos de la condición humana, y el que, como Heráclito, se muestra melancólico y crítico de los mismos. Este tema estaba ya presente en Séneca, Juvenal y muchos otros autores, y es incluso ilustrado por pintores como Pedro Pablo Rubens, un artista que es puente entre el renacimiento y el barroco, quien en 1604 pinta a ambos filósofos con expresiones contrastadas.

Me he detenido en este ejemplo para mostrar otra cuestión interesantísima: cómo el Montaigne que leemos fue a su vez lector. En realidad los ensayistas logran unir el circuito de la escritura y la lectura de una manera genial. Montaigne recoge este tema de larga tradición, lo compendia, lo comenta y a su vez nos ofrece su propia interpretación. El ensayista despliega, como en una puesta teatral, su propia capacidad de lectura e interpretación: lo vemos leer, interpretar. El ensayista es, entre otras cosas, un especialista en la lectura, porque además pone en juego todo su acervo de conocimientos y su capacidad de crítica y reflexión, y en muchos casos lo hace de manera explícita.

Otra cosa importante que nos enseñan críticos como Paul Ricoeur o Mario Valdés es que para llevar a cabo la interpretación de un texto cada uno de nosotros lee desde su propia experiencia vital íntima, y deposita como lector su caudal de conocimientos, de saberes y de sentires. Yo leo desde mi cultura, desde mi posición, desde mis experiencias particulares. Por ejemplo, ¿es lo mismo leer a Rulfo si quien lo hace es mexicano y sabe qué significaron la Revolución Mexicana o la guerra cristera, que leerlo si se trata de alguien que tal vez nunca ha oído hablar de esos temas? O bien, ¿es lo mismo leer a Rosario Castellanos si se trata de un lector o de una lectora? ¿Es lo mismo leer *La guerra y la paz* de Tolstoi si estamos en circunstancias de paz o bajo amenaza de guerra? ¿Es lo mismo interpretar los celos de Otelo o el amor de Romeo y Julieta si sentimos en un determinado momento celos o amor, o si el tema nos resulta indiferente?

Pero tomar esto como único componente de la lectura podría ponernos en riesgo de relativismo. Porque se podría llegar a pensar que mi interpretación depende exclusivamente de lo que yo "llevo" a la lectura. ¿No existe acaso en el texto en sí mismo una serie de elementos propios del texto? Nuestros críticos dicen que sí, que existen dos grandes cuestiones relativas al texto que una buena lectura no puede pasar por alto: en primer lugar, la historicidad del texto, los elementos referenciales de ese texto; en segundo lugar, la forma del texto, las reglas que gobiernan su formación como tal.

La lectura, entre lo público y lo privado

Marcos históricos, sociales e institucionales de lectura. En muchos casos existen hay avisos, datos externos, que nos dan una primera orientación respecto del texto que vamos a abordar. Existen así indicadores más o menos explícitos que llegan a nosotros desde la sociedad y las instituciones para orientar nuestra forma de leer. En algunas culturas y etapas históricas existía una fuerte distinción entre lo permitido y lo prohibido, lo canónico y lo condenable. Por diversas vías la sociedad nos orienta respecto de los valores atribuidos a las lecturas: el maestro nos dice "lean esta novela", o el libro mismo indica que se trata de una "novela", o algún comentarista de radio a quien le gustó ese texto nos recomienda "compren y lean esta novela". Pensemos en los cuadros: a veces yo sé que ese retrato que estoy viendo es una pintura de artista porque lleva un "marco": el marco me dice que se trata de un retrato fuera de lo común. Claro que puede haber cuadros de mal gusto que ya estén enmarcados, o, inversamente, láminas muy hermosas, como las que se venden en las tiendas de los museos, que no lleven marco. Hace muchos años, había normas mucho más inflexibles respecto de aquello que se consideraba obra de arte. Las obras que cierto sector hegemónico de la sociedad consideraba valiosas eran seleccionadas como tales, protegidas, enmarcadas y exhibidas en salas, palacios, mansiones, y más tarde en museos. Los libros, cuyo costo de producción era mucho más alto que el actual, eran seleccionados, encuadernados, clasificados y guardados en grandes bibliotecas públicas o privadas. El marco del cuadro, la encuadernación e ilustración de los libros, se usaban precisamente para realzar las grandes obras de arte y mostrar que eran invaluables o —si queremos complicar aún más la discusión—, que tenían un gran valor comercial porque eran consideradas invaluables.

En nuestros días, cuando se han abaratado los costos de producción y reproducción y se han diversificado los recursos técnicos, es muy grande la oferta de textos y láminas, a los cuales podemos tener incluso acceso a través de la *internet*. Existen de este modo vías no tradicionales por las que se nos brinda una primera orientación respecto de las obras que una sociedad consideran modélicas o clásicas: podemos ingresar a salas de museos, colecciones o bibliotecas virtuales, que nos permiten contar con cierta información previa respecto del valor social atribuido a determinados textos.

Hay por lo tanto ciertas instituciones, como la escuela, la universidad, las bibliotecas, etc., que nos indican cuáles son los textos literarios reconocidos como valiosos. Hay también circuitos culturales

—librerías, cine, arte, museos, etc.— que nos dan noticia de esto mismo. Los medios de comunicación, a través de programas culturales, nos ofrecen también algunas orientaciones primeras sobre las lecturas recomendadas. Pero hay también un circuito social que nos da pautas respecto de las lecturas compartidas por ciertos grupos, generaciones, etc. Nuestros amigos, nuestros maestros, los autores que admiramos, suelen recomendarnos lecturas que nosotros adoptamos como propias y nos dan ciertas marcas de identidad a través de las cuales nos reconocemos.

Mis gustos personales. En el momento mismo de encontrarme con una obra literaria o artística, de asistir a una representación o *performance*, inciden también factores personales e íntimos: puedo yo tener mayor inclinación por la música, la literatura, la pintura, el mundo de la imagen. Puedo tener mejor o peor oído musical. Puedo leer un texto con mejor o peor disposición: atento, distraído, preocupado, angustiado. Puedo acercarme a un texto por obligación, por gusto, por necesidad vital. Y algo más sorprendente aún: un libro, un cuadro, que ayer no atraían nuestra atención, pueden hoy conmocionarnos y mañana incluso disgustarnos. Una frase que subrayé hace un año en un libro porque me conmovió profundamente puede no significar hoy ya nada para mí, o cuando menos mostrar su sentido con menor intensidad. O bien, leer una novela con un mayor caudal de conocimientos me ayuda a leerla de otra manera. Tal es el carácter inefable, misterioso, obligadamente personal y temporal de la experiencia de lectura.

La lectura del ensayo como experiencia estética

Al concluir esta sección dedicada al lector del ensayo, descubro que, a pesar de los muchos esfuerzos por emprender un análisis frío y distante de los textos, es mi tendencia natural como lectora partir de la experiencia estética por ellos generada y por mí compartida. Hablar de experiencia estética no implica, ni mucho menos, exaltar el capricho, la parcialidad, la arbitrariedad. Muy por el contrario, hablar de experiencia estética es recordar que el ensayo que leo no es un objeto muerto y tendido ante mí para su disección y desmembramiento, sino la experiencia viva, que surge del encuentro de lectura y sólo a partir de la cual es posible empezar a recorrer con provecho algún camino.

Stanley Fish se pregunta si "hay algún texto en la clase", esto es, si una vez comprobada la diversidad de lecturas que se producen

para un mismo texto, es todavía posible seguir insistiendo en que existe un texto único, o si es más correcto afirmar que el objeto no tiene una existencia independientemente del sujeto. El texto no es más que el detonante de una multiplicidad de lecturas, muchas de ellas incluso encontradas.[89] Por mi parte afirmo que existe el texto en que cristalizó el trabajo de un escritor, así como existen sus lecturas: no es necesario escatimar la especificidad de cada instancia ni hacer que la una devore a la otra. Creo también que hay lecturas correctas —más o menos ricas— y hay, claro que sí, lecturas incorrectas, y que es nuestra función poner límites a las malas interpretaciones, que empobrecen el texto y lo reducen, e incitar al lector a emprender el camino de una experiencia estética plena, que alimente y sea alimentada por la buena lectura. Según Otten, no es posible omitir la existencia de códigos culturales entendidos (símbolos, figuras, *clichés* literarios, alusiones y muchos más) así como tampoco un conocimiento de los "programas" narrativos propios de los distintos géneros literarios clásicos y los subgéneros modernos o populares, etc., de tal modo que no podemos reducir la lectura a un acontecimiento caprichoso y aleatorio: sin dejar de respetar la especificidad de todo acto de lectura, debemos recordar que el lector lleva a la lectura un inmenso bagaje de saberes, que, de manera consciente o no, constituirá la plataforma para dar un salto de entendimiento.

"La carretilla alfonsina", de Gabriel Zaid, es un excelente ejemplo del ensayo como actividad y despliegue, a la vez que del proceso de construcción de una lectura inteligente y sensible, desencadenada a partir de la especificidad de una experiencia estética:

> Un ensayo no es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico, del autor. Ensayar es eso: probar, investigar, nuevas formulaciones habitables por la lectura, nuevas posibilidades de ser leyendo. El equívoco surge cuando el ensayo, en vez de referirse, por ejemplo, a "La melancolía del viajero" (*Calendario*), se refiere a cuestiones que pueden o deben (según el lector estrecho) considerarse académicas. Surge cuando el lector se limita a leer los datos superables, no la prosa insuperable [...].

[89] Véase Stanley Fish, *Is there a text in the class? The authority of interpretative communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980).

> Reyes se dio cuenta del problema, y nos ayudó a entenderlo con una metáfora memorable: el ensayo es el centauro de los géneros. Un inspector de centauros difícilmente entenderá el juego, si cree que el centauro es un hombre a caballo; si cree que el caballo es simplemente un medio de transporte. El ensayo es arte y ciencia, pero su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla; no es la del profesor (aunque la aproveche, la ilumine o le abra caminos): su ciencia es la del artista que sabe experimentar, combinar, buscar, imaginar, construir, criticar, lo que quiere decir, antes de saberlo. El saber importante en un ensayo es el logrado al escribirlo: el que no existía antes, aunque el autor tuviera antes muchos otros saberes, propios o ajenos, que le sirvieron para ensayar. [90]

En esta cita hay infinidad de elementos para comentar. Escogeré sólo algunos: por una parte, el cuento popular de la carretilla (que se considera conocido por el autor y sus lectores) se ha convertido en *leit motiv* que ayuda a conducir el ensayo e integrar distintas variaciones sobre el mismo tema. Pero la broma popular ha recibido ya una interpretación más rica por parte de Zaid, como ilustración general de la ignorancia y la miopía intelectual. Porque la eficacia del chiste pudo haber quedado en el final inesperado que nos tiende una trampa a los oyentes. Zaid lo convierte en ilustración general del modo en que el genio logra vencer la estrechez de miras. Y lo convierte también en ilustración de que no importa sólo el contenido de la maleta, sino el modo de viajar o, de manera más general, no el lastre de temas y saberes sino su conducción, la dinámica, el gesto, el talento para aligerar toda carga y mostrar así su verdadero sentido.

Pido por mi parte al lector que atienda otro elemento que se hace presente en el texto a través del propio ritmo de la refutación. Si hemos podido contagiarnos de la dinámica del cuento de la carretilla, podremos aplicar la misma estrategia para aprender a leer de otra forma y encontrar de otra forma el valor de la lectura.

Y hay aquí un interesante "llamado de atención" al lector cándido, que no es sino un llamado de atención a quien lleve a cabo una lectura ingenua, superficial o automatizada, para que deje de ser "cómplice" de los "inspectores" de lectura y se convierta en "cómplice" del pícaro autor que sí sabe cuál es la verdadera riqueza a apoderarse. A lo largo del texto, la oscilación entre la lectura de oficio y la lectu-

[90] Gabriel Zaid, "La carretilla alfonsina"[1988], en John S. Brushwood *et al.*, eds., *Ensayo literario mexicano* (México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001), 331. Publicado originalmente en *Proceso,* 583 (1988): 50-51.

> Reyes se dio cuenta del problema, y nos ayudó a entenderlo con una metáfora memorable: el ensayo es el centauro de los géneros. Un inspector de centauros difícilmente entenderá el juego, si cree que el centauro es un hombre a caballo; si cree que el caballo es simplemente un medio de transporte. El ensayo es arte y ciencia, pero su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla; no es la del profesor (aunque la aproveche, la ilumine o le abra caminos): su ciencia es la del artista que sabe experimentar, combinar, buscar, imaginar, construir, criticar, lo que quiere decir, antes de saberlo. El saber importante en un ensayo es el logrado al escribirlo: el que no existía antes, aunque el autor tuviera antes muchos otros saberes, propios o ajenos, que le sirvieron para ensayar. [90]

En esta cita hay infinidad de elementos para comentar. Escogeré sólo algunos: por una parte, el cuento popular de la carretilla (que se considera conocido por el autor y sus lectores) se ha convertido en *leit motiv* que ayuda a conducir el ensayo e integrar distintas variaciones sobre el mismo tema. Pero la broma popular ha recibido ya una interpretación más rica por parte de Zaid, como ilustración general de la ignorancia y la miopía intelectual. Porque la eficacia del chiste pudo haber quedado en el final inesperado que nos tiende una trampa a los oyentes. Zaid lo convierte en ilustración general del modo en que el genio logra vencer la estrechez de miras. Y lo convierte también en ilustración de que no importa sólo el contenido de la maleta, sino el modo de viajar o, de manera más general, no el lastre de temas y saberes sino su conducción, la dinámica, el gesto, el talento para aligerar toda carga y mostrar así su verdadero sentido.

Pido por mi parte al lector que atienda otro elemento que se hace presente en el texto a través del propio ritmo de la refutación. Si hemos podido contagiarnos de la dinámica del cuento de la carretilla, podremos aplicar la misma estrategia para aprender a leer de otra forma y encontrar de otra forma el valor de la lectura.

Y hay aquí un interesante "llamado de atención" al lector cándido, que no es sino un llamado de atención a quien lleve a cabo una lectura ingenua, superficial o automatizada, para que deje de ser "cómplice" de los "inspectores" de lectura y se convierta en "cómplice" del pícaro autor que sí sabe cuál es la verdadera riqueza a apoderarse. A lo largo del texto, la oscilación entre la lectura de oficio y la lectu-

[90] Gabriel Zaid, "La carretilla alfonsina"[1988], en John S. Brushwood *et al.*, eds., *Ensayo literario mexicano* (México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001), 331. Publicado originalmente en *Proceso,* 583 (1988): 50-51.

ra inteligente va dando lugar a la generación de diversos tipos de lectores. Uno de ellos, el mal entendedor:

> El lector incapaz de recrearse, de reconstituirse, de reorganizarse, en la lectura de un ensayo que realmente ensaya, es un lector empobrecido por la cultura tecnocrática. No sabe que le robaron la carretilla.[91]

El texto apunta así a la invención de un nuevo tipo de lector, inteligente, sensible, capaz de "de recrearse, de reconstituirse, de reorganizarse", esto es, de lograr una transformación a través de la lectura. Al final del ensayo, sólo el buen entendedor habrá entendido que el texto no se trataba de la mera glosa ingeniosa de un buen chiste, sino de haberle robado al mal lector la carretilla donde se escapa, sin quererlo el primero, el buen lector. Y una nueva vuelta de la espiral: el buen lector es, antes que cómplice de sí mismo y de sus hábitos de lectura pasiva, cómplice del buen autor. Ambos se escapan con ingenio de las aduanas de la inteligencia.

CONTEXTO

He aquí otro de los más importantes umbrales a considerar. Muchos críticos insisten en poner el texto en contexto: descubrir las circunstancias históricas, sociales, económicas, que lo rodean y que podrían haber influido en la redacción de ese texto. Otros, en cambio, insisten en ver el texto en su estructura con independencia del contexto, puesto que ello, insisten, nos conduciría a un grave reduccionismo. Otros autores plantean que además del macrocontexto que rodea a un texto, existe también el contexto que el propio texto recorta. En efecto: si un ensayista decide hablar, por ejemplo, de la relación entre escritura y música, de todos los elementos posibles de su universo recortará sólo aquellos que tengan que ver con el tema en cuestión. Pero además, no se trata sólo de una elección temática: el propio estilo del texto nos conduce a un horizonte determinado, correspondiente a la visión de mundo y expectativas del autor.

La crítica ha desarrollado también conceptos como el de "antetexto" para referirse al conjunto de materiales que preceden a la redacción final de una obra y constituirían parte de las condiciones de producción textual.

[91] *Ibid.*, 333.

Algunos autores plantean la relación texto-contexto como una paradoja: el contexto, el afuera, está *dentro* del texto. Para dar un ejemplo, en muchos ensayos sobre el exilio español dicho fenómeno no se presenta sólo muestra de un contexto histórico sino también vital: el tema del exilio se puede tocar explícitamente, pero puede también aparecer como angustia, nostalgia, secreto, dolor.

Y el adentro está también afuera: El *Guernica* de Picasso pinta la guerra, y da una visión de la guerra que a su vez permite reinterpretar la masacre, ese afuera que, una vez ingresado al trabajo del artista, es a su vez modificado por éste.

Por otra parte, dado que el ensayo, como veremos, no trata sólo de cosas y personas, sino de valores, resulta prácticamente imposible recortar en este caso un adentro y un afuera: ¿dónde está la protesta y la denuncia de la condición de la esclavitud en un ensayo? ¡Dentro y fuera a la vez, en interacción permanente! Es bueno entonces que podamos deslindar lo que el mundo dice del texto y lo que el texto dice del mundo, pero sólo para ponerlos en mutua relación.

Y si tomamos en cuenta, para volver a nuestro ejemplo sobre el ensayo del exilio, que este discurso se inscribe a su vez en una serie de campos —discursivo-literarios, filosóficos, políticos, periodísticos, etc.— podemos constatar que forman una cadena discursiva sometida a continuos procesos de influencia recíproca: El discurso ensayístico entra en diálogo con otros discursos. De allí que algunos críticos propongan hablar de "interdiscursividad" en un sentido diferente de la categoría de "intertextualidad", en cuanto esta última atendería sobre todo a que todo texto implica una respuesta activa —aceptación, réplica, parodia, cita, etc.— a un conjunto de textos y al imaginario textual de una época.[92] En el esquema de Jakobson, todo mensaje hacer referencia a un mundo. Por ejemplo: un anuncio publicitario sobre un carro de lujo se refiere, obviamente, a una marca y modelo de carro específicos. Pero si reducimos el mensaje a eso, silenciamos muchas otras cosas, porque, además de los elementos denotados por el anuncio, existe una serie de connotaciones: *status*, riqueza, seducción, velocidad, juventud, etc., que se añaden al propio carro denotado y que se asocian a él.

Así, habría un contexto propiamente dicho y un contexto que el propio ensayo diseña. Además, el mundo con el que establece su relación: una relación indirecta, mediada por una serie de "leyes" y

[92] Silvia N. Barei, *Recorridos Teóricos: Texto-Discurso* (Córdoba: Epoke, 2001).

acuerdos de significación. Desde mi perspectiva, la discusión en torno a la cientificidad o no del ensayo pasa por alto que se trata de una puesta en relación con los valores.

El ensayo nos ofrece un mundo recreado, reinterpretado: es ese mundo a través de la perspectiva del autor, es el modo en que el estilo del mundo se da al estilo del autor. En el texto hay así una reorganización del tiempo, el espacio, el individuo. Hay una estructura del texto, una configuración de tiempo y espacio representados que a su vez (nuevo umbral) nos reconducen al modo de ver el mundo que ofrece ese ensayo.

Otro tanto sucede con el estilo: algo que está a la vez fuera y dentro del texto. El estilo del autor de carne y hueso se cuela en el estilo de escribir y deja huellas en la escritura: nervioso, optimista, irónico, desencantado, hermético, etc. Si por una parte no podemos reducir el texto a las intenciones declaradas del autor, por la otra hay que recordar que existe también una intención ínsita en el texto, una intención que, paradójicamente, no necesariamente es la que el autor había declarado. Por ejemplo, si a Octavio Paz se puede atribuir como una de las intenciones dominantes de *El laberinto de la soledad* el afán por develar los rasgos de lo mexicano, a través de la lectura del texto surge otra serie de elementos que resultan no menos decisivos en la construcción del ensayo: la intención de recuperar, con perspectiva etnográfica y artística al mismo tiempo, la idea de mito, de fiesta, de máscara, e incluso someter a crítica, siempre a través de las visiones que nos ofrece su texto, otras formas de encarar el problema de lo mexicano.

LENGUAJE, LENGUA, CÓDIGO

Ya el propio Jakobson atendía no sólo al aspecto comunicativo sino también al aspecto creativo del lenguaje, al referirse a la función poética:

> La tendencia hacia el *mensaje* como tal (*Einstellung*) es la función *poética*, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto

> de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquellos. De aquí que, al tratar la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía".[93]

De estas citas extraemos varias conclusiones. La función poética del lenguaje no se restringe sólo a fenómenos rastreables en la poesía, sino a cualquier ámbito —la prosa misma, por empezar—, en el cual este volcarse del lenguaje sobre sí mismo genere fenómenos estéticos y semióticos vinculados al fenómeno de la literariedad. Dicho de otro modo, esta puesta al desnudo de la relación signos-objetos dada por el trabajo poético sobre los primeros, es lo que marca una línea divisoria fundamental entre el puro uso instrumental del lenguaje y el ámbito de lo literario. Recordemos que, como dice José Luis Gómez-Martínez, yo puedo, como lector, tomar uno de estos dos posibles caminos: el de emprender una lectura "bancaria", sólo interesada en la información que está detrás de lo dicho, o hacer una lectura "humanística", que se interese no tanto (o no sólo) por la información sino que también repare en el modo de decirla. Es a este segundo tipo de lectura, que considera al lenguaje no sólo como medio sino como fin en sí mismo, a la que aspira el quehacer del ensayo.

De este modo, si atendemos a la noción de "función poética" modelo comunicativo de Jakobson, descubriremos que el papel del lenguaje no se restringe sólo a su instrumentalización como código, sino también al despliegue de su aspecto creativo y poético. En rigor, el problema del lenguaje tiñe todo el esquema comunicativo de Jakobson. Por una parte, el "código" corresponde a ese elemento común entre hablante y oyente que permite que haya codificación y decodificación o desciframiento de un mensaje. "Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el *código*: representa una función *metalingüística* (por ejemplo, la de glosar)". Así, el empleo de una lengua determinada y de un registro determinado (el español coloquial o el lenguaje especializado del científico o del filósofo, por ejemplo), permiten que se establezca un vínculo básico entre autor y lector y se dé una primera "clave" de lectura. Pero además, el empleo de comentarios, glosas, aclaraciones, en cuanto al uso de los términos —y muchas veces, incluso, el solo entrecomillado—, hacen que

[93] Jakobson, "Lingüística y poética", 33.

el lector repare en los comentarios metalingüísticos que el autor está realizando y que sirven para reforzar el vínculo establecido. Para dar un ejemplo sencillo de esto, si en lugar de escribir caudillo o cacique a secas un ensayista como Pedro Henríquez Ureña en "Plenitud de América" escribe "caudillo" o "cacique" entre comillas, está llamando la atención del lector en cuanto al uso y la acepción que hará de esas palabras y lo está invitando así a reflexionar sobre las posibilidades de empleo de las mismas.

Cuando, por su parte, Bajtin propone ampliar la idea de código a la de lengua en general está superando el enfoque restrictivo del lenguaje como un mero medio de comunicación a partir de su consideración en el marco de la cuestión mayor del enunciado, para mostrarnos que estamos inmersos en un lenguaje que no es sólo herramienta para transmitir ciertos contenidos, sino que tiene que ver con los contenidos mismos y con el modo como esos contenidos nos son dados. Desde las primeras palabras que usualmente pronuncia el niño, y que le permiten designar un mundo cercano a su experiencia, no neutral sino valorado y necesitado e invocarlo, reconocerlo, etc., descubrimos que los términos tienen no sólo un valor referencial sino también una carga valorativa y corresponden a una clasificación abstracta a la vez que social: "mamá" es nuestro primer ingreso a las complejas categorías abstractas de parentesco, pero es a la vez la cercanía a un parentesco vivido y nuestra propia inserción activa y emotiva en ese parentesco. De allí que Mariátegui hablara de "valores-signo", para enfatizar el carácter cultural y moralmente marcado de los términos que empleamos. Cuando Martí habla de "nuestra América", sin duda está haciendo mucho más que encontrar una frase feliz: está resolviendo el problema de la designación de una parte del continente a la que se han impuesto distintos nombres: primero Hispanoamérica, más tarde América Latina, pero que resultan designaciones excluyentes y que se apoyan además en términos de origen exógeno. Con "nuestra" resuelve estos problemas, adopta una designación a la vez entrañable y de alcances sociopolíticos, que distingue esta región del mundo tanto de Europa como de los Estados Unidos, y vincula a las demás naciones del continente.

De este modo, si por una parte todo texto emplea un "código", esto es mucho más que un mero arbitrio instrumental, ya que el propio código a su vez se inscribe en un campo especializado (los usos de lenguaje propios de un sector específico, como el de los intelectuales) y en un horizonte de sentido mayor (las "palabras de la tribu"). Por otra parte, existen elementos autorreferenciales en el mensaje, a los que Jakobson denomina "función poética": un tema que ha

derivado en muchos otros, como el problema de la escritura. En suma: es necesario una vez más atender al umbral que comunica las palabras del ensayo con el vasto mundo del lenguaje.

Tomemos, a modo de ejemplo, un fragmento de "El descontento y la promesa", de Pedro Henríquez Ureña:

> Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.[94]

En lugar de establecer pares de opuestos contrastantes como pasado y futuro, negro y blanco, negativo y positivo, Henríquez Ureña prefiere hablar de dos pares que se enlazan a través de un sentido de reconocimiento activo y consciente de una carencia (descontento) y de búsqueda voluntaria y optimista (promesa). Así, se tiende, a través del sentido mismo de las palabras, un puente que vincula ambos términos y permite que se dé una mediación entre ellos.

Este par se aclara cuando el ensayista se refiere a un nuevo contraste: "la espesa nube colonial" y "el sol quemante de la independencia". En lugar de hacer una escueta alusión a las dos etapas históricas ya conocidas, prefiere emplear dos imágenes cuyo contraste a su vez refuerza el anterior: espesa nube y sol quemante, que evocan ideas como bruma y luz, lentitud y urgencia, sueño y vigilia exasperada, la calma anestesiante del orden conservador y la necesidad imperiosa del cambio revolucionario. Al hacerlo así, Henríquez Ureña no busca sólo embellecer o edulcorar las palabras, sino enfatizar los contrastes, las urgencias, y sintetizar en dos polos que chocan pero que se corresponden en una dinámica histórica. ¿Acaso la colonia y la emancipación americanas no son, para quienes aquí vivimos, mucho más que dos meras etapas sucesivas? Son ruptura y asunción de un destino. De este modo, Henríquez Ureña nos obliga a pasar una y otra vez del ámbito referencial (dos etapas históricas probadas a través de documentos) al ámbito de los signos, en el cual la oposición, el contraste, se significan a través de imágenes que a su vez evocan otras imágenes, tales como las que les siguen: "Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagra-

[94] Pedro Henríquez Ureña, "El descontento y la promesa" [1926], *Obra crítica* (México: FCE, 1960), 241.

das a la inmortal utopía [...]". Una vez más, nuestro obligado tránsito por ese umbral que en este caso va de los objetos a los signos y de los signos a los objetos.

El lector debe atender también a otros elementos, como el empleo de modalizadores, que no sólo van dando importantes "pistas" para entender la postura ideológica del autor, sino también su propia posición afectiva ante lo que se está diciendo. En efecto: el orden de los factores, su calificación, nos indican que Henríquez Ureña se pone del lado de la promesa, la independencia espiritual, la utopía: se pone, pues, del lado de ese sol quemante que nos conduce al riesgo y al compromiso, en lugar de ese triste sopor en que vivieron obligadamente hundidos por siglos los pueblos colonizados.

Como vemos, atender al lenguaje del ensayo es atender a un modo de decir pero también a un modo de interpretar el mundo. Y recordemos que, además, el ensayista toma palabras y enunciados preexistentes y los transforma o recrea: apela a las "palabras de la tribu" para decirlas de nuevo y de manera original. Para seguir con nuestro ejemplo, términos tan entrañables e íntimos como "descontento" y "promesa" pasan a convertirse en una forma de interpretar la historia de América y proponer un programa de emancipación espiritual.

Una reflexión final para este apartado: si llevamos a sus últimas consecuencias la postura de Jakobson, descubriremos que la función poética no necesariamente es resultado de un esfuerzo voluntario del autor, sino que está considerada ya en el propio lenguaje. La función poética y la literariedad —fundamentales en la postura formalista y estructuralista de Jakobson o Lévi-Strauss— son propiedades del lenguaje, y están previstas por el propio sistema. Muy diferente es la postura de Bajtin, quien prefiere el concepto de enunciación: un concepto que no puede desligarse de la temporalidad y la experiencia social. He aquí, entonces, otra posible vía para ver la relación entre signo y referencia, entre el decir y lo dicho, que nos abre a un enfoque social del lenguaje y de la significación, que pone además el acento en el dialogismo exigido por todo enunciado. La espesa nube colonial y el sol quemante de la independencia de Henríquez Ureña son ya desde el principio diálogo con otras posturas, con otras lecturas, con ciertas tradiciones de pensamiento que el autor quiere revisar; son ya apelación a imágenes y símbolos compartidos, a términos cargados de valencias positivas o negativas: la afirmación de Henríquez Ureña enojaría sin duda a las posiciones tradicionalistas defensoras del "orden" colonial, molestaría también a quienes, como los antitradicionalistas y liberales extremos, simplemente preferirían enviar al olvido la etapa colonial y pensar nuestra historia a partir de

ra inteligente va dando lugar a la generación de diversos tipos de lectores. Uno de ellos, el mal entendedor:

> El lector incapaz de recrearse, de reconstituirse, de reorganizarse, en la lectura de un ensayo que realmente ensaya, es un lector empobrecido por la cultura tecnocrática. No sabe que le robaron la carretilla.[91]

El texto apunta así a la invención de un nuevo tipo de lector, inteligente, sensible, capaz de "de recrearse, de reconstituirse, de reorganizarse", esto es, de lograr una transformación a través de la lectura. Al final del ensayo, sólo el buen entendedor habrá entendido que el texto no se trataba de la mera glosa ingeniosa de un buen chiste, sino de haberle robado al mal lector la carretilla donde se escapa, sin quererlo el primero, el buen lector. Y una nueva vuelta de la espiral: el buen lector es, antes que cómplice de sí mismo y de sus hábitos de lectura pasiva, cómplice del buen autor. Ambos se escapan con ingenio de las aduanas de la inteligencia.

CONTEXTO

He aquí otro de los más importantes umbrales a considerar. Muchos críticos insisten en poner el texto en contexto: descubrir las circunstancias históricas, sociales, económicas, que lo rodean y que podrían haber influido en la redacción de ese texto. Otros, en cambio, insisten en ver el texto en su estructura con independencia del contexto, puesto que ello, insisten, nos conduciría a un grave reduccionismo. Otros autores plantean que además del macrocontexto que rodea a un texto, existe también el contexto que el propio texto recorta. En efecto: si un ensayista decide hablar, por ejemplo, de la relación entre escritura y música, de todos los elementos posibles de su universo recortará sólo aquellos que tengan que ver con el tema en cuestión. Pero además, no se trata sólo de una elección temática: el propio estilo del texto nos conduce a un horizonte determinado, correspondiente a la visión de mundo y expectativas del autor.

La crítica ha desarrollado también conceptos como el de "antetexto" para referirse al conjunto de materiales que preceden a la redacción final de una obra y constituirían parte de las condiciones de producción textual.

[91] *Ibid.*, 333.

Rushdie, Salman, *Step across this line; collected non fiction 1992-2002*, New York: Random House, 2002 [*Pásate de la raya. Artículos 1992-2002*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona: Plaza Janés, 2003].

Skirius, John, comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: FCE, 1994 (1ª. ed., 1981).

Starobinski, Jean, "¿Es posible definir el ensayo?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (1998), 31-32.

Terrasse, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*. Montreal: Les Presses de l'Université de Québec, 1977.

Walcott, Derek, *La voz del crepúsculo*. Traducción de Catalina Martínez Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*. Edición bilingüe, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. México/Barcelona: UNAM/Editorial Crítica, 1988 [*Philosophische Untersuchungen*, 1953].

Weinberg, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM-FCE, 2001.

_____, ed., *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: CONACYT-UNAM-CCYDEL, 2003.

_____, *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*. México: UNAM, 2004.

Zaid, Gabriel, "La carretilla alfonsina", en *Ensayo literario mexicano*, por John Brushwood *et al*, eds. México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001 [Publicado originalmente en *Proceso*. México, núm. 583, 4 de enero 1988, 50-51 y en *Letras Libres*. México, núm. 1, 1999, 30-32].

Zea, Leopoldo, *Introducción a la Filosofía; la conciencia del hombre en la filosofía* [1953], México, UNAM, 1988.

_____, *Ensayos* (1580-). Traducción de Constantino Román y Salamero. Buenos Aires: Aguilar, 1962. (Edición corregida por Ricardo Sáenz Hayes).

_____, *Essais* (1580-). Cronología e introducción de Alexandre Micha. París: Flammarion, 1979, 3 vols.

_____, *Ensayos*. Edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra, 1985, 3 vols.

Morson, Gary Saul, comp., *Bajtín; ensayos y diálogos sobre su obra*. Traducción de Claudia Lucotti y Ángel Miquel, México: UNAM-UAM-FCE, 1993. [*Bakhtin: essays and dialogues on his work*, 1986].

Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*. Traducción de José L. Arántegui. Madrid: Visor, 1992 [*Gesammelte Werke*, 1978].

Obaldia, Claire de, *The Essayistic Spirit; Literture, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1963 [1ª. ed., 1914].

Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza editorial, 1990.

Picón-Salas, Mariano, "Y va de ensayo" (1954), *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura*. Madrid-Caracas: Ediciones Edime, 1955.

Piera, Carlos, "La conveniencia de la prosa", en *Revista de Occidente* (Madrid), 116 (1991): 13-24.

Reyes, Alfonso, "Las nuevas artes", *Obras completas*, t. IX. México: FCE, 1959 [Publicado originariamente en *Tricolor*, México, el 16 de octubre de 1944].

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI editores, 1995 [*Temps et recit*, 1984].

Rodó, José Enrique, *Ariel* (1900), *Obras completas*, ed., introd., pról. y notas de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957.

Said, Edward W., *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Souto, Arturo, *El ensayo*. México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1973.

Rohner, Ludwig, *Der Deutsche Essay, Materialen zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*. Berlin: Luchterhand, 1966.

Glaudes, Pierre, coord. *L'essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2002.

Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980 [Hay segunda edición aumentada, México, Cuadernos Americanos, 1992].

Gordimer, Nadine, *Escribir y ser*. Barcelona: Península, 1997.

Habermas, Jürgen, *Fragmentos filosófico-teológicos; de la impresión sensible a la expresión simbólica*. Traducción de Juan Carlos Velasco Arroyo. Madrid: Editorial Trotta, 1999 [*Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, 1997].

Henríquez Ureña, Pedro, *Obra crítica*, México: FCE, 1960.

Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Traducción de J.M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975 [*Essais de linguistique générale*, 1963].

_____, *Lingüística y poética*. Traducción de Ana María Gutiérrez Cabello. Barcelona: Cátedra, 1988 [*Linguistics and Poetics*, 1960].

Lopate, Phillip, ed., *The Art of the Personal Essay; an Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Doubleday, 1994.

Lukács, Georg, "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)" [1910], en *El alma y las formas; La teoría de la novela*. Traducción de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985 [*Die Seele und die Formen, Essays*. Berlin, 1911].

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*. París: Nathan Université, 2001.

Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928, con múltiples reediciones.

Marichal, Juan, *La voluntad de estilo*. Madrid: Revista de Occidente, 1971.

Mignolo, Walter D., "Discurso ensayístico y tipología textual", en *El ensayo hispánico*, Actas del simposio, Isaac Lévy y Juan Loveluck, eds. Columbia: University of South Carolina, 1984.

_____, *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.

Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.

Montaigne, Michel de, *Oeuvres complètes*. Textos establecidos por Albert Thibaudet y Maurice Rat, introducción y notas de Maurice Rat. París: Gallimard, 1962 (*Bibliothèque de la Pléiade*, 14).

_____, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995 [*Les règles de l'art. Gènese et structure du champ littéraire*, 1992].

Brushwood, John S., Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala, Federico Patán *et al.*, *Ensayo literario mexicano*. México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001.

Candido, Antonio, "Los tres alencares", en Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, eds., *Estruendo y liberación, ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2000, 84-102.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*. Traducción de Armando Morones. México: FCE, 1971- [*Philosophie der symbolischen Formen*, 1964-], 3 vols.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

Delcroix, Maurice y Fernand Hallyn, dirs., *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*. Lovaina: Duculot, 1995.

Fernández, Teodosio, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1990.

Ferrecchia, Maria, *Il saggio come forma letteraria*. Lecce: Prensa Multimedia, 2000.

Fish, Stanley, *Is there a text in the class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa C. Frost. México: Siglo XXI, 1996 [*Les mots et les choses, une archeologie des sciences humaines*, 1966].

_____, *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 1973 [*L'ordre du discurs*, 1971].

Fuentes, Carlos, *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

Gaos, José, "Discurso de Filosofía", *Cuadernos Americanos*, 2 (1954), 77-91.

_____, *Confesiones profesionales*. México: FCE, 1958.

García Terrés, Jaime, *El teatro de los acontecimientos*. México: Era/El Colegio Nacional, 1988.

Genette, Gérard, *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001 [*Seuils*, 1987].

Giordano, Alberto, *Modos del ensayo; Jorge Luis Borges-Oscar Massota*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo editora, 1991.

Giordano, Jaime, "El ensayo como escritura inteligente: ejemplos contemporáneos", en Kurt H. Lévy y Juan Loveluck, eds. *El ensayo hispánico*. Columbia: University of South Carolina, 1984, 9-15.

BIBLIOGRAFÍA

Abrams, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*. Traducción de Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1962 [*The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, 1958].

Adorno, Theodor, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, 9-49 ["Der Essay als Form", *Noten zur Literatur*, 1958].

Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.

Araújo, Nara y Teresa Delgado, sel., *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma de México-Iztapalapa, 2003.

Arenas Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Auerbach, Erich, *Mimesis*. México. FCE: 1996 [*Mimesis: Dargestelle Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 1942].

Aullón de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum, 1992.

Barei, Silvia N, *Recorridos Teóricos: Texto-Discurso*, Córdoba: Epoke, 2001.

Benjamin, Walter, *Illuminations; Essays and reflections*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, traslation by Harry Zohn. New York: Schoken Books, 1969.

Bense, Max, "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur*, I, 1947, 414-424.

Bensmaïa, Réda, *The Barthes effect, the essay as reflective text*, foreword by Michèle Richman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [*Barthes à l'essai: Introduction au texte réfléchissant*, 1986].

Bertrand, Denis, "Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne", en Jacques Fontanille y Luisa Ruiz Moreno, eds., *Presupuestos sensibles de la enunciación*, en *Revista Tópicos del Seminario* (Puebla), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 7 (2002): 53-75.

Bleznick, Donald W., *El ensayo español del siglo XVI al XX*. México: Ediciones De Andrea, 1964.

Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1984 [*Ce que parler veut dire (L'économie des échanges linguistiques)*, 1982].

do oportunidad alguna de conocerlo. Sin embargo, su obra, que en rigor ya no es *suya* sino de todos ("porque lo bueno no es de nadie", dice Borges), dice muchas cosas de todos que yo puedo entender, dice mejor que yo cosas que yo misma no sabría cómo decir, da nombre a experiencias de enorme intensidad y hace que yo misma, al leerlo, me sienta más viva.

El ensayo no tiene la pretensión de incidir en el mundo social como una arenga política o como un panfleto: su incidencia se da a través del campo simbólico en que se inscribe y en el cual el ensayista establece sus luchas y debates.

CONCLUSIONES

Hemos partido del esquema planteado por Jakobson, quien hizo en su momento un admirable esfuerzo de abstracción de las distintas instancias que intervienen en el proceso comunicativo y de las funciones que corresponden a cada una de ellas. Pero a la vez por nuestra parte nos hemos acercado a la perspectiva bajtiniana que, a partir de un nuevo enfoque del lenguaje y la enunciación, considera estos distintos componentes de manera integral y en una relación mucho más rica y compleja que la capturada por un esquema abstracto. Y hemos procurado completar la perspectiva estrictamente descriptiva con la perspectiva que atiende a la inscripción del texto, añadiendo nociones como la de umbral, articulación, dialéctica, que nos permiten entender la dinámica del pasaje entre uno y otro nivel, fundamental para la comprensión del ensayo.

Hemos dejado para el final nuestra insistencia en la consideración de la lectura del ensayo como una experiencia estética, la nuestra, que nace de la comprensión de otra experiencia estética, la del ensayista. Todos estos elementos, todos estos datos: el mundo del texto, su forma y sus reglas, los marcos institucionales y sociales, han contribuido a que yo confirme mi encuentro con la posibilidad de una experiencia estética ligada a "la intelectualidad como vivencia sentimental" a que se refiere Lukács. Es en el suceso de esa experiencia donde se realiza el encuentro entre una obra y los lectores y donde se produce el sentido. Algo muy parecido, sin duda, a un ritual, donde el resultado final es la comunión entre esa pieza de sentido y mi experiencia de sentido. En un momento dado, el autor, el texto y yo no estaremos más solos ni apartados por siglos o por continentes. Yo entenderé profundamente aquello que el lector logró participarme a través de su obra. Günter Grass dice que los autores escriben contra el tiempo: el señor Marcel Proust que escribió *En busca del tiempo perdido* está irremediablemente muerto y, de todos modos, posiblemente ninguno de nosotros podría haber hablado con él, dado que vivió apartado y aislado de todo asomo de ruido en un departamento de París. Me separan de Proust el tiempo, el espacio, el idioma, la clase social... sería muy improbable que hubiera yo teni-

El ensayo es un ejercicio de sinceridad, puesto que su autor, y el texto mismo, garantizan que no hay dobleces, imposturas, sino que se está dando cuenta de un hecho o una pasión o un problema de manera transparente. Esto implica también que el lector entenderá que existe una garantía de sinceridad, una vez más, de buena fe, que hace que valga la pena leer ese texto.

Los ensayistas no son infalibles. Más aún, puede darse el caso de que un ensayista decida completar, corregir, y hasta contradecir lo que años antes escribió. Pero en el momento en que lo escribió, él era sincero, y como tal se debe creer en la buena fe de que da cuenta su texto.

Montaigne dice que él escribe sus ensayos "de buena fe". Para que el ensayo sea creíble, para que valga la pena leerlo, para que se entable un auténtico diálogo de ideas, yo tengo que creer en las palabras del autor. También cuando entablamos serias discusiones con nuestros amigos, necesitamos que haya un acuerdo básico de buena fe para creer en sus palabras, para que haya acuerdo o desacuerdo, para apoyarnos en sus ideas, responderles y construir un diálogo con base de sustentación.

La sinceridad está dentro del texto, pero también (nuevo umbral), en las reglas que vinculan al texto con lo que está fuera de él. Porque mi sinceridad tiene que ver precisamente con que yo doy sinceramente cuenta de lo que veo en el mundo: mi interpretación es sincera pero también mi visión es sincera: yo no miento ni en mi texto ni en lo que mi texto dice del mundo.

Compromiso

Otro rasgo que presenta el ensayo y que —como es el caso de la sinceridad y la responsabilidad— no abunda en nuestra época en una sociedad *massmediática* como es la nuestra, es el compromiso. No me refiero necesariamente al compromiso partidista o al compromiso con una causa social o religiosa, sino a un compromiso con la cosa, con el mundo, conmigo mismo, en suma, a un compromiso radical: no sólo decir la verdad sobre la cosa o sobre el estado o fenómeno del mundo que queremos interpretar, sino con la propia profundidad y seriedad de la interpretación. Como si en ello se nos fuera la vida. Uno de los casos más llamativos de compromiso es el de María Zambrano, quien quiere dar cuenta de la situación vital del exiliado y del artista, desde la más absoluta intimidad y la más radical intransmisibilidad de una experiencia.

Pero también hay ensayos serenos, deslumbrantes, en los cuales, sin llegar a la polémica o a la lucha de ideas, el ensayista ofrece su propia mirada ante el mundo. También esos ensayos llevan su nombre, su firma, como cuando dejamos inscrito nuestro nombre en una piedra, en un árbol, para decir: estuve aquí y viví este momento con enorme intensidad.

Ahora bien, ¿qué significa responsabilidad? Además del primer sentido que se nos ocurre: yo me responsabilizo, doy garantías de algo que he hecho, como sucede cuando firmo una carta poder o un escrito, se trata también de cierta responsabilidad respecto del tema que voy a tratar, del modo como doy cuenta de él. En el caso del ensayo, como dice Adorno, existe una responsabilidad con la cosa misma. Porque, si yo prometo describir de manera completa o representativa un árbol, y sólo hablo de sus ramas sin referirme al tronco o a la raíz, no estoy siendo fiel en mi descripción a la cosa, en este caso, al árbol. O si prometo dar cuenta de mis sentimientos ante determinado hecho, y en el momento de referirme a ellos los falseo, disimulo, tampoco estoy cumpliendo con mi pacto de responsabilidad o buena fe.[97]

Y existe también responsabilidad respecto del otro, del lector, puesto que, al prometer responsabilidad y —como veremos un poco más adelante— sinceridad, estoy firmando un pacto de buena fe con él, un acuerdo de veridicción que garantiza que yo creo en aquello de lo que estoy hablando, que soy responsable, y pido al lector que haga lo mismo: que crea en mi responsabilidad al encarar el tema.

Sinceridad

"Yo soy un hombre sincero...". ¿Cómo olvidar los versos de Martí? La sinceridad no es sólo un valor moral, una norma de comportamiento: no mentir, sino también una regla de comunicación básica. Si yo no creyera en que mi interlocutor me habla de buena fe, con sinceridad, no podríamos siquiera empezar a hablar. Incluso hay fenómenos como la mentira, la ironía, la broma, que sólo se pueden descubrir si las ponemos contra el fondo de la verdad que, intuimos, ellas ocultan.

[97] Para el tema de la buena fe y para un primer esbozo de la dialéctica entre elementos contrapuestos en el ensayo consúltese el texto mencionado de Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno.*

función gramatical específica (designar a la primera persona del plural), pero que también le permite establecer un acuerdo incluyente con aquellos que se sientan parte de nuestra América a la vez que excluir a quienes no formen parte, por nacimiento, pertenencia o toma de posición ideológica, a la comunidad llamada "nuestra América". Y quienes se sientan parte de ella, al adoptar la fórmula de Martí se estarán afiliando a un partido ideal y a una postura simbólica determinada e implícitamente firmando un pacto con el ensayista en la defensa de ciertos ideales e integrando una comunidad simbólica que se reconoce en esa afirmación de base.

Existen también otros puntos de encuentro profundos entre el texto y la comunidad: responsabilidad, sinceridad, compromiso con el tema, originalidad, interés por explorarlo. Revisemos algunos de ellos:

Responsabilidad

Un estudioso del ensayo, Carlos Piera, escribió que lo que caracteriza al ensayo es que lleva una firma.[96] Esto significa que alguien se hace responsable por lo escrito. A diferencia de muchos artículos, textos y comentarios que circulan hoy en día, en el caso del ensayo es necesario que alguien se haga responsable de lo dicho. Tiene la fuerza de un documento legal, de una declaración jurada. Yo estoy avalando lo que digo con mi firma.

He elegido como primera característica del ensayo ésta: la responsabilidad de quien lo escribe. A veces en un ensayo se vierten ideas terriblemente fuertes, polémicas, comprometidas, al punto que los lectores sentimos que en ellas se les va la vida a sus autores. Muchos de los textos enormemente valientes de Simón Bolívar o de José Martí, que se juegan la vida misma en ellos, o en nuestros días muchos de los escritos de Edward Said, un intelectual palestino recientemente desaparecido que vivió en los Estados Unidos y criticó de manera inclemente tanto a los norteamericanos como a los fundamentalistas judíos y también islámicos, nos hace pensar que mucha gente se irritará al leerlo. Y sin duda que hay ensayistas polémicos, irritantes, heterodoxos, que se atreven a opinar a contracorriente de las ideas de su época.

[96] Carlos Piera, "La conveniencia de la prosa", *Revista de Occidente* (Madrid), 116 (1991): 13-24.

Y aquí volvemos a los umbrales marcados por Genette: el tipo de publicación, la adición de un prólogo o noticia sobre el autor, etc., nos conducen a la inscripción de la obra en el mundo social, la clasifican a la vez que le dan una presentación que incidirá incluso en nuestra forma de leer. Como decía alguna vez Gabriel García Márquez con cierta ironía, "novela" es aquello que se presenta desde la portada explícitamente como novela. Un prólogo actúa como carta de presentación. Una solapa o fajilla que anuncian "una nueva novela de un gran novelista" o "la primera gran novela de un joven autor", están de algún modo dando un aval de calidad a esa obra, que a su vez propiciará su difusión y venta.

Pero además de estos posibles "umbrales", el ensayo mismo comprende implícitamente ciertos pactos de intelección y firmas de acuerdo. Si el ensayista dice "Nosotros, los hombres que estamos contra la guerra", o, de manera velada, "Nosotros, los ignorados por las potencias en guerra", está firmando un acuerdo de lectura a la vez que marca su propia posición. Quien lo lea sabrá a qué atenerse, y sabrá si el texto lo incluye o lo excluye. Si se trata de un autor que se ha manifestado en favor del compromiso de la literatura con la política, deberá dar a través del texto las razones que confirmen una y otra vez su posición, porque estará seguro que además de quienes estén de acuerdo con sus ideas, habrá los defensores de la posición contraria: la literatura y la política son cosas distintas, se puede ser buen escritor y mal político, mal escritor y mal político etcétera.

Como bien lo ha mostrado la pragmática, todo texto implica hasta cierto punto la firma de un contrato con los lectores y receptores.[95] El lenguaje es una institución que garantiza la validez y el sentido de todo acto de enunciación, a la vez que dicta las reglas para su validación: es muy difícil —dice Maingueneau— separar radicalmente actos sociales y actos de lenguaje. Toda actividad discursiva está gobernada por principios consensuados y conocidos entre los interlocutores, y se vincula a aquello que Wittgenstein denomina "reglas de juego". El ensayo, en cuanto texto literario, no es por supuesto la excepción, aun cuando por su nivel de complejidad y su integración en otros campos específicos (el campo literario, el campo intelectual) esta relación con las reglas de validez y sentido imperantes sea más compleja, densa y en general mediada por muchas instancias. Volvamos a "Nuestra América": Martí hace uso de un pronombre que tiene una

[95] Véase Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (París: Nathan Université, 2001).

1810, y le permitiría acercarse a otra posible línea de pensamiento que se propone —para tomar las palabras de un intelectual peruano— hacer una "lectura no tradicionalista de la tradición". Colonia y emancipación viven en el imaginario colectivo, en los libros de texto, en las nociones básicas de historia que se enseñan a los niños en las escuelas, en los debates intelectuales, en las pugnas ideológicas, en el patrimonio cultural de los latinoamericanos; vuelven una y otra vez, de manera recurrente, en las distintas tomas de posición política y son parte de ese caudal que nos permite identificarnos en un "nosotros".

En el caso del ensayo es también fundamental, como ya se dijo, la inscripción de sus palabras en un campo semántico o conceptual. Volvamos al concepto de "nuestra América". Con él, Martí traza una oposición implícita con la "otra América" (los Estados Unidos como entidad política y como entidad ideológica en la tradición arielista-calibánica establecida por Darío y Rodó) así como con el mundo europeo y occidental. Y a la vez establece sinonimias con todos aquellos proyectos que, a partir de su designación, pasarán a ser nuestroamericanistas (el bolivariano, principalmente), y analogías con todos los que se estén dando y sigan a su invitación. A través de este establecimiento de sinonimias, asociaciones y antinomias, el texto de Martí rediseña el propio campo semántico en que se inscribe. Y si he tomado el ejemplo de Martí es porque ha sido particularmente productivo para el pensamiento político y la cuestión identitaria en nuestra región, prácticamente en todo ensayo es posible emprender un rastreo cercano al que acabamos de hacer: todos conducen de manera más o menos radical a una reinterpretación del campo semántico en el cual se inscriben las palabras.

CONTACTO

La cuestión del contacto, vinculada a su vez con la función fática, es una de las más desatendidas por quienes se dedicaron a seguir el esquema de Jakobson, pero va mereciendo paulatinamente mayor atención. Recordemos que cuando este estudioso la plantea, se está inspirando en propuestas de antropólogos como Malinowski, quien a su vez había advertido ya la importancia que tiene el intercambio de mensajes como forma de retroalimentación de toda interacción social. Recordemos que todo intercambio de fórmulas de tratamiento o de regalos es a la vez confirmación y reajuste de una relación social y jerárquica determinada. Otro tanto sucede en el complejo mundo de los textos y los libros.