

# **EL ENSAYO COMO GÉNERO LITERARIO**

Vicente Cervera, Belén Hernández  
y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds.)

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
2005

El ensayo como género literario / Vicente Cervera, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (eds).- Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005

192 p – (Aula de Humanidades / director: Vicente Cervera Salinas)

ISBN: 84-8371-546-5

1. Ensayo – Teoría y técnica. 2. Ensayo – Historia y crítica. I. Cervera Salinas, Vicente (1961-). II. Hernández González, María Belén. III. Adsuar Fernández, María Dolores. IV. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. V Título. VI Serie

82-4. 0

1ª edición, 2005

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.005

Maquetación y Diseño de cubierta: M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández

Ilustración de cubierta: Amedeo Modigliani, *Leopold Zborowski*, 1919.

ISBN: 84-8371-546-5

Depósito Legal MU -1046-2005

*Impreso en España - Printed in Spain*

Imprime: Compobell. Murcia

## ÍNDICE

### **PREFACIO**

Belén Hernández González ..... 7

### **LIMINAR. EL BOSQUEJO COMO ARTE**

Vicente Cervera Salinas - M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández ..... 11

### **EL GÉNERO ENSAYO, LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS Y EL SISTEMA DE GÉNEROS**

Pedro Aullón de Haro ..... 13

### **PENSAMIENTO LITERARIO EN LA AMÉRICA DEL XIX. ENSAYO DE UN ENSAYO SOCIAL**

Vicente Cervera Salinas ..... 25

### **PARA UNA FILOSOFÍA DEL ENSAYO**

Francisco Jarauta Marion ..... 37

### **EL ENSAYO COMO CLASE DE TEXTOS DEL GÉNERO ARGUMENTATIVO: UN EJEMPLO DE ORTEGA Y GASSET**

Elena Arenas Cruz ..... 43

### **GENERACIONES Y SEMBLANZAS DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XX**

Francisco Abad Nebot ..... 63

### **EL PRETEXTO DE AMÉRICA. SOBRE LA ESCRITURA DE ENSAYO DE JOSÉ MARTÍ, JOSÉ LEZAMA LIMA Y ALFONSO REYES**

Antonio Lastra Meliá ..... 83

### **MANUEL AZAÑA: ENSAYISTA POLÍTICO**

Juan Francisco García Casanova ..... 93

### **LAS ESTELAS DE ORTEGA**

Jorge Novella Suárez ..... 111

### **SOBRE LA RAZÓN POÉTICA DE MARÍA ZAMBRANO**

María del Carmen Piñas Saura ..... 131

### **EL ENSAYO COMO FICCIÓN Y PENSAMIENTO**

Belén Hernández González ..... 143

### **EL GÉNERO LITERARIO "ENSAYO"**

José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos ..... 179



## PREFACIO

El título de este libro, *El ensayo como género literario*, podría parecer pretencioso, al postular implícitamente que el ensayo es un género y que además tiene un espacio propio dentro de la historia de la literatura. Partir de estas dos certezas parece superar una problemática largamente discutida; pues, sin duda, los debates más intensos acontecidos en el siglo XX sobre el ensayo, desde Bense, Lukács y Adorno hasta las teorías actuales, se han argüido por la necesidad de situar el ensayo dentro de un sistema global de géneros y para intentar establecer características que definan las formas ensayísticas que pertenecen a la filosofía y/o a la literatura. No obstante, el texto que presentamos diverge de una postura doctrinal, donde las aserciones deban ser consideradas verdades definitivas. No puede haber dogma cuando se reflexiona sobre el ensayo, ese tipo de escrito que no se deja definir y que, por lo inaferrable de sus leyes, está ligado a un saber accidental y provisional. Así, las propuestas recogidas en este libro son más bien un conjunto de perspectivas, fruto de numerosos encuentros y diálogos que han vuelto a poner en discusión variados aspectos de la problemática del ensayo.

A mediados de la década de los noventa inicié mis lecturas sobre teoría del ensayo como parte de la investigación para la tesis doctoral. Enseguida advertí, en las bibliotecas españolas de filología, la escasa dedicación crítica a este tema; mientras que en las universidades del Reino Unido y otros países, principalmente de lengua inglesa y alemana, el ensayo, desde tiempo atrás, había adquirido carta de naturaleza en los planes de estudios y en los cursos de doctorado. Cabe preguntarse por qué en el ámbito hispánico se ha prestado siempre una atención secundaria al ensayo, como género menor. Sin embargo, han sido muchos los autores de ensayo que han encontrado lectores entre nosotros con casi un siglo de retraso: es el caso de Ganivet, Max Aub, Gómez de la Serna, Santayana, Eugenio D'Ors, Pérez de Ayala, Alfonso Reyes, Hostos o el propio Ortega y Gasset. Plantear en estos momentos la historia y análisis del ensayismo hispánico no parece fuera de lugar. En efecto, en los últimos años hemos asistido a un incremento de la influencia del ensayo en la sociedad. El ensayismo viene aparejado a la modernidad, a la necesidad de reunir géneros y disciplinas para reinterpretar una y otra vez la realidad. Su espíritu ha inundado tanto la ciencia como la creencia, dejando el hábito casi obsesivo por cuestionarlo todo.

Con el fin de estimular otros encuentros que den continuidad a los planteamientos iniciados sobre este tema, en la estructura del volumen hemos querido alternar métodos de estudio muy diferentes, a veces opuestos entre sí, y siempre complemen-

tarios. Por una parte se reúnen monografías teóricas, como las de Aullón de Haro, Jarauta y Pozuelo Ivancos, en las cuales se repasan aspectos genéticos y constitutivos del ensayo. Otro grupo de aportaciones indaga en la obra de algunos de los ensayistas que han destacado en lengua castellana – aunque sean por fuerza una pequeña muestra de la historia literaria olvidada –, como son los textos sobre María Zambrano, de M<sup>a</sup> Carmen Piñas; sobre Azaña, de García Casanova; y sobre Ortega y Gasset, de Jorge Novella. El tercer grupo de artículos revisa periodos históricos en distintos espacios: los ensayistas de la Edad de Plata, de Francisco Abad; el ensayismo del XIX en Hispanoamérica, de Vicente Cervera; y el discurso político en América, de Antonio Lastra. Por último, el estudio de Arenas Cruz, sobre los esquemas argumentativos en Ortega y Gasset y el mío, sobre la naturaleza del ensayo entre ficción y pensamiento, podrían formar un apartado a medio camino entre la teoría y el estudio de un autor. El orden de los textos respeta la sucesión de intervenciones del curso homónimo, que tuvo lugar dentro de las actividades del Aula de Humanidades de la Universidad de Murcia, la primavera pasada. Agradezco la vocación ensayística de todos los participantes, su entusiasmo y generosidad al aceptar la difícil tarea de resumir en breve espacio el trabajo de años de estudio. La afluencia de público durante estos encuentros, principalmente de jóvenes universitarios deseosos de acercarse a la trama exilada de nuestras letras, ha sido recompensa suficiente, y el calor de su aliento servirá a nuevas incursiones que se realicen en este campo.

Seguramente, la proliferación de publicaciones de ensayo responde a una creciente necesidad crítica de la nueva sociedad de la información. Cada vez aparecen más voces discordantes, otros “cuestionadores”, como aquellos que plantearon la cuestión de España o de América: parece que esas figuras sorprendentes y claras han sido raros prolegómenos de un vigoroso pensar reciente. Al mismo tiempo, el interés por opiniones, capaces de discernir entre masas de datos, es igualmente mayor; como consecuencia las novelas, los artículos y las biografías están imbuidas de lo que unos han denominado intelectualismo, otros estructuras argumentativas. Por ello, en el repaso a los elementos esenciales del ensayismo se percibe también que el desarrollo del género es un síntoma positivo de madurez: configura la expresión de una línea crítica de pensamiento, a menudo opuesta al pensamiento dominante o sistemático.

Dos fenómenos confluyen pues en la formación del ensayo como género literario: por una parte la expresión de la subjetividad del autor, consciente de la capacidad estética de su obra, la divagación del escritor que *se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante*, herencia de Montaigne; y por otra el deseo de dar respuesta a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales. La brevedad del discurso, la variedad de la temática, que se aproxima a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical en la cual no están excluidas la sensibilidad y la intuición, mantienen la esperanza de que este género transversal resista los embates homogeneizadores de la globalización.

Quizá la mayor virtud de este libro sea poner de relieve que un ensayo, incluso más que la ficción, es una obra en continua progresión; comprometida con la época de su creación, determinada por una situación cultural y por la comunidad para la que surge; puesto que ambos elementos dan ojos al ensayista y contribuyen a cambiar las formas del pensamiento.

BELÉN HERNÁNDEZ





## EL BOSQUEJO COMO ARTE

Discreto lector,

Este volumen compila los trabajos que profesores, críticos y eruditos de las letras presentaron en la Universidad de Murcia, durante la primera mitad del año 2004, en torno al tema "El Ensayo como género literario". Una voluntad común los aúna: indagar acerca de un determinado proceso de escritura que se nutre de la reflexión y del libre pensamiento, y se formaliza en una escritura que no obedece a cánones ni a normas. Y, por ende, tampoco se rinde a ningún programa que busque aniquilar tradiciones a favor de moldes nuevos de expresión. Si bien es cierto que el ensayo carece de una poética fundacional de estirpe clásica, como sus hermanos mayores en el linaje de los géneros: el teatro, la lírica o la épica, no por ello adolece de voluntad de estilo, ni de precisión formal, ni de vuelo imaginativo. Plasma el ensayo en su discurso los movimientos del pensar que han hallado cobijo y temperatura en el río siempre fluyente y movedizo del verbo, pero a modo de esbozo, de bosquejo.

Como "centauro de los géneros" fue concebido por el muy ilustre ensayista mexicano Alfonso Reyes; como senda tentativa y sinuosa, en el juicio matemático del agudo escritor inglés Gilbert K. Chesterton. Unidad de elementos mixtos y naturalezas diversas, cabría inferir de la primera definición, pues al igual que el centauro, combina el ensayista el pensamiento feraz del humano y la energía creativa del animal. Como derivación del segundo criterio, el ensayo plantea sin demostrar, y defiende sin utilizar últimas pruebas. Pero es tan lícito su procedimiento estético como el de inventar mundos posibles o el de abrir una nueva ventana en la casa de la ficción de Henry James, pues el ensayo no aspira a tesis académica, ni tampoco a memorándum o a informe científico. Es la especulación que se atreve a exponerse y a exponer, sin reducirse a la representación acabada, conformándose en el cálido entusiasmo del intento.

La supuesta juventud histórica que usualmente atribuimos al género tampoco es cierta de modo absoluto. La voz "ensayo", en efecto, fue usada y creada a tal fin por Michel de Montaigne, en uno de sus textos emblemáticos, "De Demócrito y Heráclito", cuando confiesa que usa su "juicio" como "instrumento para todos los temas", a través de un medio no reglado: el de "estos ensayos que estoy haciendo". Sin embargo, el arsenal de referencias clásicas de que se sirve el ilustre humanista, nos hace pensar en la progenie grecolatina del "método": las citas de los discursos de Cicerón, las epístolas de Horacio, las meditaciones de Marco Aurelio o las confesiones de

Agustín de Hipona nos obligan a remitir a dicho ámbito la prehistoria del decir literario como ensayo. Pero amigo como lo es de la libertad y de la curiosidad del intelecto, hermano de la lucubración, primo de la sátira y nieto de la historiografía que avista “otros modos” de concebir la cultura y las costumbres, parece convenir de manera armónica a la época en que renacen las fórmulas y los sueños antropocéntricos. No hay que dudar por ello en que esta modalidad literaria traduzca afanes e inquietudes de escritores que no propenden sólo a la fábula, y por ello dará en su devenir el ensayo con los nombres de Stevenson, De Quincey, Santayana, Walter Pater, Carlyle, Emerson o Auden, en la literatura anglosajona, o los de Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, María Zambrano o José Bergamín, en la española. Muy nutrida y vasta, la tradición del ensayo hallará cobijo y solar en Hispanoamérica. Allí, hará las delicias de los mundos geométricos del ensayo como “esfera de Pascal” o buscará sumirse en las “eras imaginarias” para regocijo de la “expresión americana”. Compañero de la reflexión sobre la identidad de una cultura, un pueblo o un individuo, espacio laberíntico donde atraer las contraluces de la soledad, ámbito de consideraciones estéticas o espirituales, los “reinos” del ensayo abarcan muchos territorios, pero en ellos prevalece el cometido de alumbrar intuiciones con el cincel del escultor, modelando la pieza hasta mostrar el rostro, y sin la armadura de quien se protege en la escolástica, viajando “a pecho descubierto”.

En todo caso, sirva este volumen para insistir en los hitos de la trayectoria histórica del género, o participe en la múltiple valoración crítica de su esencia, y sobre todo, estimule el deseo de cuantos buscan en el ensayo la expresión original en torno a un motivo que se encauce en forma estética. Y reconozca, en suma, el talento de aquellos que honraron y honran su desarrollo, elevando a estilo artístico la línea abocetada del bosquejo.

VICENTE CERVERA SALINAS  
MARÍA DOLORES ADSUAR

## EL GÉNERO ENSAYO, LOS GÉNEROS ENSAYÍSTICOS Y EL SISTEMA DE GÉNEROS

La triple distinción categorial enunciada es concatenadamente imprescindible en la medida en que los dos primeros elementos son condición para la existencia del último, y éste es condición al fin, cuando menos metateórica, de los dos anteriores. Esto, que podrá parecer obvio a quien no esté al tanto de la historia del problema que aquí se convoca, entiendo que es el modo en un primer momento más directo y efectivo de afrontar el caso. Me propongo en esta disertación dar respuesta precisa de la problemática relativa a los conceptos, y en un plano general a la realidad morfológica que éstos asumen, de "género ensayo", "géneros ensayísticos" y el, necesariamente incluyente de los anteriores, "sistema de géneros", subsanando así una carencia a todas luces injustificable aunque paradójicamente estable más allá de ciertas compo-  
nendas habilitadas. Mi exposición no va a ser, según me parece que con preferencia lo exige la ocasión, ni predominantemente polémica ni predominantemente especulativa, sino de constructiva síntesis técnica y, por otra parte, sin excesos de erudición ni metodológicos. Espero que de esta forma sea posible transmitir con eficiencia mi argumento, y, en un tiempo de debate o diálogo final, quepa puntualizar o matizar aquello que los asistentes consideren de mayor pertinencia.

Es un hecho que la ciencia literaria no ha sabido o no ha querido afrontar este asunto del ensayo y sus repercusiones, quizás por sobrevenido abrumadoramente en tiempos tanto de desagregación poetológica como de degradación de la historiografía literaria. Si las cuestiones de género habitualmente se han desenvuelto con lentitud y pérdida de la intensa inmediatez teórica, el caso del ensayo en nada desmiente esto. Ello a pesar de que, aun tardíamente, el siglo XX alcanzó a producir con Theodor Adorno la gran poética del género, mediante el que considero uno de los textos mayores del pensamiento contemporáneo, tanto en sentido poetológico como general, lo cual no ha sido reconocido, y por otra parte pese al antecedente del joven Lukács. Pero estos autores no actuaron como críticos o teóricos de la literatura sino casi restringidamente como filósofos. Intentaré dar resolución a ese vacío que permanece en sus escritos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tengo muy en cuenta para esta exposición mis trabajos teóricos previos, sobre todo: *Teoría del Ensayo* (Madrid, Verbum, 1992; en lo fundamental es una Lección impartida con ese mismo título en 1989), "El Ensayo y Adorno" (en V. Jarque, ed., *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid-Alicante, Verbum-Universidad, 1997, pp. 169-180), "Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: géne-

La serie de textos preferentemente, y ya en tradición secular desde Michel de Montaigne y Francis Bacon, denominada, con cierta aproximación categorial, *ensayo*, al igual que la extensa gama de su entorno genérico, que he designado *géneros ensayísticos*, así como la necesaria relación posible de ambas series con el *sistema de géneros*, constituye sin duda y por principio una determinación problemática. Ello por cuanto el ensayo no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica y, de manera paralela a la referida gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos, a los cuales se solía añadir de modo un tanto subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia. Esa dificultad, que no es sino una grave deficiencia de quienes por inercia la han mantenido a fin de no trastocar el cómodo esquema clasicista, atañe de manera central e inmediata, como es evidente, al concepto de *literatura*; y de manera secundaria, aunque también decisiva, a un conjunto de problemas muy relevantes que sintéticamente plantearé en lo que sigue.

Creo que no será necesario realizar un puntilloso planteamiento epistemológico y terminológico en relación al régimen de presuposiciones que toda denominación de género ejerce ya sobre la base del argumento a desarrollar desde el momento en que es enunciado. En realidad, a mi juicio, en esto vendría a consistir sobre todo lo que llamó Croce en términos absolutos “error”<sup>2</sup> epistemológico haciendo sobrepasar un aspecto perteneciente al estricto plano de lo instrumental y cognoscitivo a una negación ontológica. Pero aun así, como ya he dicho en alguna ocasión, bastaría con la respuesta de Banfi en el sentido de que los géneros existen cuando menos en tanto que entidad teórica de nuestra reflexión<sup>3</sup>. Es decir, entenderemos, a fin de actuar con natural progresión argumentativa desde un principio, que el ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas.

El género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las *producciones textuales altamente elaboradas*, la mitad no estrictamente artística. El hecho de que esa

---

ro/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos” (en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, pp. 7-31), así como por otra parte los previos materiales de investigación histórica imprescindibles para poder haber efectuado la reflexión señalada, materiales que siguiendo las circunstancias he ido dando a imprenta según se me ha solicitado y tomando como objeto la historia literaria española, cuyo ejemplo es más que suficiente para el estudio al caso: *El ensayo en los siglos XIX y XX* (Madrid, Playor, 1984, pero es dos años anterior), *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII* (Madrid, Taurus, 1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1987) y el inacabado *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987). Estos materiales historiográficos no son más que la conformación del esquema de la obra que ofreceré en no mucho tiempo con el título de *El Ensayo y los Géneros Ensayísticos en la España moderna*.

<sup>2</sup> Cf. CROCE, B.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora, 1997, pp. 61-62.

<sup>3</sup> Cf. BANFI, A.: *Filosofía del arte*, ed. D. Formaggio, Barcelona, Península, 1987, p. 92.

“mitad” o parte haya recibido, relativamente, muy escasa aplicación crítica y, en consecuencia, escasos resultados de categorización, cabe interpretarse como resultado no sólo de una mera deficiencia o dejación sino también de una realidad compleja que es justamente en la época contemporánea cuando adquiere una dimensión ino-cultable y una situación intelectual sencillamente escandalosa. Entenderemos, pues, por *géneros ensayísticos* la extensa producción textual altamente elaborada no artística ni científica.

Lo referido requiere alguna indicación importante en orden a la historia de la literatura y el pensamiento estético. Con anterioridad a los tiempos de la modernidad, los antecedentes de los géneros que hoy, con legitimidad, podemos llamar ensayísticos manifestaban un grado de desarrollo no únicamente mucho más reducido, incluso en sentido cualitativo, pues lo cierto es que se confundían en parte con los productos textuales de las “ciencias” y, en parte, con los discursos de régimen más utilitario, o bien de tradición popular, o bien del ámbito retórico y pedagógico, es decir de la “oratoria”, la “didáctica”, y también de la “historia”. Llegados a ese punto axial según representa la Estética hegeliana, como después indicaré, queda clara la distinción de géneros “poéticos” y géneros “prosaicos”, es decir de géneros artísticos y no artísticos, o, por mejor decir, de géneros eminentemente artísticos y aquellos otros que lo son en mucha menor medida y, por tanto, no crean representaciones autónomas. Los géneros prosaicos, esto es, las producciones de representación y lenguaje no poéticos, son aquéllos en los cuales, siguiendo lo argüido por Hegel, la materia de la realidad no es considerada en referencia a lo interno de la conciencia, sino según una conexión de tipo racional<sup>4</sup>.

El género propiamente dicho del ensayo es el gran prototipo moderno, la gran creación literaria de la modernidad, con todas las genealogías y antecedentes que se quiera; el cual, asimismo, es necesario determinar, pero específicamente es aquel que señala sobre todo una perspectiva histórico-intelectual de nuestro mundo, de Occidente y su cultura de la reflexión especulativa y la reflexión crítica<sup>5</sup>. En realidad, y según he intentado mostrar en otras ocasiones, el ensayo es, junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna. La esencial diferencia entre uno y otro consiste en el carácter altamente artístico del segundo. A éstos sólo cabría añadir, en ese sentido genérico fuerte de ideación moderna, el caso radical y especialísimo del fragmento, el cual a fin de cuentas especifica la configuración de un género antígenérico y que, por lo demás, puede ser adscrito tanto a la serie de los artísticos como a la de los no artísticos.

Tomado el hecho de la fundamental caracterización moderna del ensayo, lo pertinente es proceder a explicar qué principios conforman su identidad. Estos princi-

<sup>4</sup> HEGEL, G. W. F.: *Estética*, ed. A. Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, vol. VIII.

<sup>5</sup> Naturalmente que en la literatura asiática existen aproximaciones a las formas del discurso del ensayo, pero no tan característicamente como en Occidente ni con su aspecto de estilo crítico, por así decir, tan habitual. Durante el siglo XX, sobre todo en lo que se refiere a Japón, sí que existe una convergencia por traslación occidental. El mejor antecedente nipón es del siglo XIV: Kenko Yoshida, *Tsurezuregusa* (*Ocurrencias de un ocioso*), ed. Justino Rodríguez, Madrid, Hiperión, 1996.

pios necesariamente habrán de ser modernos, pues no cabe pensar que la tradición clásica haya enunciado en algún momento el fundamento de algo que escapa al curso de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual. De ahí justamente el problema teórico-histórico, pues el almacén retórico carece en rigor de medios fehacientes que allegar a nuestro objeto. (Quizás el camino por el que la realización literaria más lejos fue en este sentido de tendencia hacia el ensayo en la tradición antigua, a diferencia de lo que se suele creer, haya sido el de los discursos de la controversia, tal es el caso de San Jerónimo en lengua latina). Como no podía ser de otro modo, ni la *dispositio* retórica ni la teoría aristotélica de los *géneros retóricos* ofrecen una modalidad de discurso susceptible de ser conducida al género del ensayo. Narración, descripción y argumentación no pueden identificar, a no ser parcialísimamente, la forma del discurso del ensayo. Ni realidad o acción perfectiva y conclusa de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni argumentación declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del entimema son modalidades del discurso del ensayo. En lo que sigue expondré cómo por dicha razón la cuestión ha de ser centrada, según es evidente, en la discriminación, definición y categorización del tipo de discurso que produce el género del ensayo y distintivamente lo configura y articula dando lugar a esa realización diversa de las correspondientes a la tradición antigua y clasicista. Y añadiré por lo demás que, desde luego, no se habrán de confundir discurso y género, como no los confundieron ni Platón en la *República* ni Aristóteles en la *Poética* y sin embargo algunos comentaristas lo hacen en sus exégesis. Pero antes, pienso, será preciso intentar determinar, por encima de la formalidad del discurso, esos principios más generales que en la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la creación, o más bien cristalización definitiva, del nuevo género. En lo que tiene que ver con el ya referido género del poema en prosa, el fundamento reside (o así yo lo he interpretado de manera histórico-literariamente mostrada) en el principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios; principio que, por otra parte, considero no ajeno a la constitución del ensayo en tanto que en éste ha lugar la convergencia de discurso de ideas y de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte. Un diferente asunto es que, más allá de la integración de contrarios en tanto que formación de artes compuestas característicamente moderna, en sumo grado la ópera, haya recaído en la configuración de los géneros de extensión breve (ensayo, poema en prosa, fragmento) la responsabilidad de las decisiones genéricas esencialmente modernas<sup>6</sup>.

Ahora bien, es únicamente el proyecto de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, de un lado, y la caída de la *Poética* clasicista en tanto que, sobre todo, caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantiana-

---

<sup>6</sup> Puede verse un estudio de toda esta serie de problemas en mis trabajos reunidos con el título de *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. J. Pérez Bazo, Málaga, Analecta Malacitana, 2000.

mente sancionada en la tercera Crítica en los nuevos términos de “finalidad sin fin”, por otro, aquello que permite explicar la constitución de esa nueva entidad establecida mediante el género moderno del ensayo. La finalidad sin fin, reformulada por Hegel como *fin en sí mismo*, es concepto estético de inserción artística, pero representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o divulgadora. Aquí el sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito finalista como la actividad productora, estatuye, aun en sus diversos sentidos, la idea moderna de “crítica”.

El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. En lo que sigue procederé a definir el discurso del ensayo, situarlo históricamente y ofrecer algunos elementos relevantes e indispensables para su categorización moderna; trazar las líneas de relación entre el mismo y los géneros ensayísticos dentro de un sistema de géneros que necesariamente los ha de integrar; reconsiderar las principales teorías del ensayo y trazar finalmente un esbozo tipológico de los géneros ensayísticos.

El discurso del ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*. La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación articulada libremente por el *juicio*. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Por tanto, el libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. Por otra parte, el ensayo posee, como género, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. Es de advertir que el ensayo no niega el arte ni la ciencia; es ambas cosas, que conviven en él con especial propensión integradora al tiempo que necesariamente imperfectas e inacabadas o en mero grado de tendencia. Por ello el género del ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado.

Si retomásemos la distinción de Schiller de los géneros poéticos como “modos del sentimiento”<sup>7</sup> y añadiésemos la de los géneros científicos como “modos de la razón”, cabría considerar el género del ensayo en tanto que realización de un proyecto de síntesis superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía, como *discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*. El ensayo, entonces, accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva.

Naturalmente, y ya quedó dicho, es posible rastrear aspectos del ensayo desde los orígenes de la cultura occidental, desde Gorgias y Platón, desde la mayor proximidad cronológica, y además denominativa, de Montaigne y Bacon. Alfonso Reyes observó esa relación presocrática y, a su vez, especificó el género epidíctico como antecedente del ensayo<sup>8</sup>. A mi entender, como ha quedado dicho, los principios constitutivos del ensayo como género moderno radican en la integración de contrarios y la libertad kantiana con la consiguiente disolución del concepto de finalidad didáctica. De estos últimos se derivarían, respectivamente, la libertad artístico-ideológica y el carácter no utilitarista del género. Más allá de la variabilidad del uso del término ensayo, la modernidad del mismo como género literario se funda en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos. Por ello, el ensayo es asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del *sistema* como fundamento filosófico y en general de la racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d’Ors, Rosenweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos<sup>9</sup>, representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus núcleos y principales antecedentes, al igual que tantos otros sentidos, en la construcción asistémica de Nietzsche.

El ensayo puede señalarse en tanto que género “impuro” y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrayésemos a fin de observar con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría con nitidez que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esa naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos.

<sup>7</sup> SCHILLER, F.: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994.

<sup>8</sup> REYES, A. (1941-1942): *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica* (O.C. XIII), México, FCE, 1961, pp. 59 y 408.

<sup>9</sup> En realidad, este fenómeno es coincidente, o análogo, con el operado literariamente por la Vanguardia histórica, o por la Neovanguardia en el caso importante y tardío de la *Teoría estética* de Adorno, obra que se hace justamente cargo de la interpretación de esos dos momentos del arte del siglo XX.



Los géneros ensayísticos, concebidos como géneros ideológico-literarios, se diferencian de todo punto tanto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico. En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias entre los géneros científicos y los géneros artísticos, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico, entre la fenomenología y los hallazgos de la poeticidad, de un lado, y la cientificidad, de otro. En este sentido, lo que denomino sistema global o total de géneros parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos<sup>10</sup>. De esa manera es posible recomponer el concepto dieciochesco de literatura en cuanto producción integradora de ciencia, pensamiento y arte, como expresión del todo. Ahora bien, es imprescindible la redelimitación de las producciones del discurso científico-técnico moderno, producciones que en tanto integradoras de códigos de lenguaje no natural y estratificaciones intensamente terminológicas abandonan la entidad de los discursos literarios. Por ello, estará constituida la *literatura* mediante el conjunto de géneros poéticos y géneros ensayísticos.

Si intentásemos dar orden a los géneros ensayísticos, se observaría que, en consecuencia de lo anterior, la determinación de una doble tendencia, bien de aproximación o alejamiento respecto de uno u otro de esos dos extremos dialécticos y alternativos, el artístico y el científico, es el horizonte que necesariamente rige la elaboración de la serie ensayística. Más adelante volveremos sobre ello. Pero, además, es de advertir que el ensayo se encuentra, a tal propósito, justo en el centro; en el centro del conjunto del segmento ensayístico, y asimismo en el centro del *todo*. No en el centro de la Literatura, pues si excluimos por razones evidentes de lenguaje no natural o de tendencia fuertemente a la codificación artificial los discursos científicos, según hemos efectuado anteriormente, se obtiene un conjunto binario, con todas las transiciones existentes de hecho y discriminables, pero binario, ensayístico y artístico. En todo caso será pertinente replantearse diferentes regímenes de posibilidad de hibridación y dominancia de los discursos.

En la cultura española, como es sabido, las pautas que inmediatamente anteceden a la constitución del ensayo son básicamente localizables en el *Teatro Crítico Universal* y en las *Cartas Eruditas y Curiosas* de Feijoo, en las *Cartas Marruecas* de Cadalso, en las publicaciones periódicas dieciochistas como el *Diario de los Literatos* y *El Censor*. En Europa, de la manera más estable, Shaftesbury, Addison y en general los empiristas ingleses. Corresponde a Larra el honor de consumir el género del ensayo breve a la manera de artículo acorde con las necesidades de la España decimonónica. Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, sostiene que la literatura española ofrece una larga tradición de ensayistas perfectamente explicable en virtud de la tendencia tanto moralista como discursiva que en ella es perceptible desde sus orígenes y que vino a

---

<sup>10</sup> Esta pirámide sería invertida si nos atuviésemos, en vez de a la realidad moderna, al momento original de la producción, es decir a los escritos de los presocráticos, pues éstos definirían el lugar inicial, indiferenciado del que provendría la subsiguiente dualidad científica/artística o poética.

llenar de moralidades y de reflexiones incluso las novelas del género picaresco<sup>11</sup>. Esta tendencia española prefigura en su vertiente didáctica perfiles de cierto sesgo ensayístico involucrados en diversos géneros artísticos, quizá muy específicamente en la poesía didascálica, pero es cierto que de manera fundamental en la novela. Andreñio, siguiendo a Bacon, reconoce en las Epístolas de Séneca la obra de un ensayista, y prosigue explanándose sobre un amplio y acertado elenco de autores españoles: desde Guevara y Fray Luis a Feijoo y el Padre Isla, y ya en tiempos modernos, Larra, Juan Valera, Clarín y por supuesto extensamente los del Noventayochó. Por otra parte, escritos novelescos de Eugenio d'Ors como *La bien plantada* y *La escenografía del tedio* pueden ser considerados como ensayos novelados. Sea como fuere, habría que asignar a Ortega no sólo la cualidad reconocida de ensayista español por antonomasia, sino también la de uno de los más destacados modelizadores del ensayismo filosófico europeo de su tiempo. Precisamente, dentro de la cultura europea en general cabría destacar la encumbradísima tradición del pensamiento alemán declaradamente asistemático, desde Lessing a Schiller, tradición ésta que culmina en ciertas obras de Schopenhauer, en Nietzsche y, por supuesto, Kierkegaard.

Las tres grandes teorías del ensayo han sido elaboradas, siguiendo su orden cronológico, por Lukács, Bense y Adorno. Las más importantes son la primera y la última y, de entre éstas, la de Adorno, texto que representa a mi modo de ver el momento culminante de la Poética moderna, cerrando el arco tratadístico abierto como teórico de la tragedia por Aristóteles. El joven Lukács compuso en 1910 *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, un escrito, un ensayo que constituye la primera reflexión de gran relieve acerca del género. Para Lukács, en el ensayo la forma se hace destino o principio de destino, pues el ensayista se instala en “la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica”, el ensayista ha de meditar sobre sí mismo, ha de encontrarse y “construir algo propio con lo propio”<sup>12</sup>. A su juicio, el ensayo toma por objeto privilegiado las piezas de la literatura y el arte, por ello es el género de la crítica; “habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre ‘la verdad’ sobre ellas, hallar expresión para su esencia”<sup>13</sup>. Se llega así a lo que el pensador húngaro considera la paradoja del ensayo: mientras que la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte), para el ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo. En contraste a lo que sucede con la poesía, la forma del ensayo todavía no ha concluido su proceso de independencia, y mientras la poesía recibe la forma del destino, en el ensayo la forma se convierte en destino.

<sup>11</sup> Cf. GÓMEZ DE BAQUERO (ANDREÑIO), E.: “El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos”, *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, p. 140.

<sup>12</sup> Cf. LUKÁCS, G. (1910): “Sobre la esencia y forma del ensayo”, *El alma y las formas*, ed. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 23 y 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

En el artículo *Sobre el ensayo y su prosa*, Max Bense, a partir de la consideración de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte, entiende el ensayo como expresión de un método de experimentación; en él se trataría de un escribir experimental y ha de hablarse de él en el mismo sentido en que se hace de la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica<sup>14</sup>. En la física experimental se formula una pregunta a la naturaleza, se espera la respuesta y ésta prueba o desecha; la física teórica describe la naturaleza, demostrando regularidades desde necesidades matemáticas, analíticamente, axiomáticamente, deductivamente. Así se diferencia un Ensayo de un Tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Por tanto, según Bense, el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu y representa la forma literaria más difícil tanto de dominar como de juzgar; y por ello se engañan absolutamente quienes creen que el ensayo tiene algo que ver con la divulgación.

Es Adorno quien más penetrantemente ha reflexionado sobre el ensayo, sobre todo en *El ensayo como forma*. Adorno destaca la autonomía formal, la espontaneidad subjetiva y la forma crítica del ensayo. A su juicio, el ensayo, a un tiempo más abierto y más cerrado que la ciencia, “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”. Y cuando al ensayo se le reprocha carencia de punto de vista y de relativismo, porque en su actuación no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, de nuevo se está en presencia de “esa noción de la verdad como cosa ‘lista y a punto’, como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo: la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez”<sup>15</sup>. El ensayo, ni comienza por el principio ni acaba cuando se alcanza el final de las cosas sino cuando cree que nada tiene que decir. A partir de ahí se puede concebir el ensayismo de Adorno como crítica del concepto filosófico de sistema u orden de la totalidad y del antes y el después. La *Teoría estética* es la más

<sup>14</sup> Cf. BENSE, M.: “Über den Essay und seine Prosa”, en *Merkur* (1947), I, pp. 414-424. Dada la importancia y su escasa accesibilidad incluí una exposición detenida de este artículo de Bense, casi en traducción literal, en mi *Teoría del Ensayo*, cit. Como es sabido, Bense acabó por derivar, siguiendo el más radical formalismo de su época, hacia una semiótica matemática en sí misma encerrada. Adorno realizó en su ensayo sobre el ensayo, texto que en realidad es un desafío a la capacidad de pensamiento neopositivista en contraposición a la suya propia expresada en ese mismo ensayo, la más penetrante y radical crítica a ese neopositivismo formalista de su tiempo, para el cual sin duda pensaba en Bense, a quien cita. Dice ahí Adorno que “el pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que la reduzca a otra cosa” (véase siguiente nota, p. 21).

<sup>15</sup> Cf. ADORNO, Th. W. (1958): “El ensayo como forma”, *Notas de Literatura*, trad. M. Sacristán, Madrid, Ariel, 1962, p. 30. Nueva versión española (en Madrid, Akal, 2003, O.C. 11) de la ed. completa alemana de R. Tiedemann et al., traducida por A. Brotons Muñoz.

eficiente ilustración de este problema del pensamiento que por ser, a mi juicio, de dimensión muy amplia y de cultura de época señalé con anterioridad.

Bien es verdad que el género del ensayo es el caso distintivo de representación de la posición del hombre moderno en el mundo y del ejercicio de su actitud reflexiva y crítica, de la individualidad y la libertad; pero el ensayo ha de ser interpretado y categorizado genéricamente en orden a la amplia gama de realizaciones dentro de la cual se aloja y, con la posición que fuere, a mi juicio central, centro, como dije, en la cual adquiere propio lugar y verdadero sentido. Los géneros ensayísticos en general y, en particular, el ensayo corresponden a las modalidades principales de la teoría y la crítica de la literatura, así como de las artes y por otro lado de la estética, ya se presenten como ensayos tal cual o a través de las modelizaciones empíricas del artículo o a través del marco genérico pre-intencional que delimita la fórmula del prólogo. En efecto, el ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica. En razón de sus dimensiones, puede hablarse de dos tipos de ensayo, el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro). En lo que se refiere plenamente a los géneros ensayísticos, siguiendo los criterios esbozados procederá discriminar un segmento compuesto por aquellas obras de tendencia de aproximación científica, es decir las desprovistas de prescripción temática (a excepción del género utilitarista dieciochesco del proyecto y, muy secundariamente, de la historiografía, dado su carácter ambivalente o deslizante, como venía ya a apreciar Hegel) y aquel otro segmento compuesto por obras de tendencia o aproximación artística.

En el primer caso son de tomar en cuenta, siguiendo la tendencia de creciente aproximación científica, las denominaciones de discurso y artículo, panfleto, informe, manifiesto, estudio y tratado; teniendo en cuenta que los dos primeros, discurso y artículo pueden acceder por directa aproximación y neutralidad empírica de su capacidad referencial, a ensayos, pero también a textos de gran aproximación científica, y por tanto se unirían a los finales del estudio y el tratado. Nótese que opúsculo y folleto realmente no son más que designaciones de tipo empírico que remiten a ciertas cualidades materiales o bien de dignidad otorgada al contenido de su objeto, o bien a simples dimensiones empíricas incluso determinadas por la norma legal.

En el segundo caso, la tendencia de aproximación artística o poética remite a aquellas obras que poseen predeterminación temática, clasificables como autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes, aforismo, paradoja, crónica, etc. Se ha de tener en cuenta cómo la biografía e incluso en ocasiones los géneros memorialísticos pueden poseer sentido historiográfico, y cómo a su vez, por el sentido opuesto, pueden tender a la ficción narrativa, a la novela biográfica o histórica. O cómo el libro de viajes, por su parte, puede aproximarse a la novela de viajes, o bien mantenerse próximo a la crónica descriptiva o a otras modalidades ensayísticas.

En fin, es necesario asumir el conjunto de la estructura del sistema de géneros y especificar cómo en ella todo género posee su lugar. Basta con examinar y subsiguientemente incorporar cada caso con su particular relación dialéctica en el conjunto. El sistema de géneros propiamente literarios es binario, de doble segmento de géneros ensayísticos y géneros artísticos, y éstos a su vez de disposición triádica (temáticamente no determinados, ensayo y temáticamente determinados / narrativos, líricos y dramáticos). El sistema de géneros representa la literatura como un todo morfológico e histórico y, por consiguiente, la total estructura del sistema de géneros, o un sistema global o total de géneros, según en otras ocasiones he denominado. Ahora no se pretende especificar el particular mecanismo de inserción de cada posible ejemplo concreto. Se comprobará que, dentro de la concepción de un todo, se trata de una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad, a partir de aquella doble tendencia, capaz de representar el *continuum* lineal, en el sentido de la tendencia que fuere, del orden genérico, en el cual confluyen de manera inevitable, como praxis literaria y como consideración metateórica por nuestra parte, la concepción estética y la particularización morfológica.

PEDRO AULLÓN DE HARO



## PENSAMIENTO LITERARIO EN LA AMÉRICA DEL XIX. ENSAYO DE UN ENSAYO SOCIAL

"Nuestra América", título y sintagma de sintagmas que cifra el pensamiento hispanoamericano en su modalidad ensayística, fue concebido por José Martí hacia 1891 y lejos de ser tan sólo el comienzo de un largo siglo de ensayos, supone, bien mirado, el desenlace, la desembocadura de un largo río de tinta azul y de roja sangre que nació del manantial ideológico europeo y tuvo sus hermosos afluentes en las selvas, las llanuras, la pampa, las cordilleras, los volcanes y las plazas de las ciudades coloniales de la América insurgente que a lo largo de todo el siglo XIX se derramó con pujanza y fuerza inigualables. El color rojo de la revolución era también el punzón, el colorado de la barbarie, y pujaba con el azul de la libertad y el modernismo. Entrambos sacudieron conciencias y despertaron ilusiones, y en su conjunción configuraron una literatura sin par, de elevación y estatura soberbias, magníficas, casi divinas, donde el pensamiento sacudía el peso de la idea con el vuelo inflamado del estilo y la virtud vaticinadora y visionaria de la poesía. Así pues, cuando Martí, en la última década del siglo, redacta el bellísimo ensayo que marca el comienzo de una literatura independiente al fin y soberana, está al mismo tiempo poniendo el lacre y el sello a un continente verbal y especulativo que ha dominado a las grandes conciencias de la América de estirpe latina a lo largo del complejo y hermoso siglo de las luces libertarias, que heredaba los postulados que Europa había propugnado durante la centuria anterior.

Sin temor a engaños ni a lisonjas hiperbólicas, sería honesto afirmar que cuanto supuso para el siglo XX la literatura narrativa de creación imaginaria -novela, cuento y verso-, ha de asignarse al ensayo en el siglo precedente. El ensayo, durante el siglo XIX, tendrá en el texto hispanoamericano la importancia capital y el puesto honorífico que ocuparán los creadores de las grandes novelas del "siglo de oro" de la literatura hispanoamericana. Recuérdese que una novela como el "Periquillo Sarniento", publicada en México en 1816, del "pensador mexicano" José Joaquín Fernández de Lizardi, contiene páginas doctrinales, análisis sociológicos y documentación de geografía humana y política, tan importantes como el relato de las aventuras y desventuras del pícaro criollo, y se trata de la primera novela considerada como tal por la crítica americanista. Similar resulta el caso del "primer cuento", el titulado "El Matedero", que nuestro ensayista e ilustrado porteño, Esteban Echeverría, escribió en el exilio uruguayo en la década de los años treinta, y que nunca vio publicado como

tampoco le fue dado ver el derrocamiento de la "bestia negra" que presidía la confederación de matarifes y carniceros presididos por el Libertador Juan Manuel de Rosas. El relato, joya entre tesoros literarios de "nuestra América", combina sabiamente la ideología, explícita y claramente subrayada sin ambages, con la narración de los hechos acaecidos hacia el año de mil ochocientos treinta y tantos, donde tipos, costumbres y retratos estampan con maravillosa concreción el clima de salvajismo e intolerancia que dominaba en las quintas del Sud de Buenos Aires, donde los federales habían implantado su feudo de terror y salvajismo, bajo el grito unánime de "Mueran los salvajes, los asquerosos unitarios!", mientras descuartizaban jarretes de terneros o tocaban la "resbalosa" en lentas cuchilladas sobre el cuello de las víctimas propiciatorias que no soflamaran con sus credos.

Así pues, la forja de los géneros literarios en Hispanoamérica tiene al ensayo como premisa y como base articuladora, sustrato constante y remisión obligada de sus figuraciones. Sus grandes escritores, sus figuras preeminentes, sus "hombres representativos", por utilizar otra sintagmación ensayística, esta vez prestada de Norteamérica (Ralph Waldo Emerson), comparten todos y cada uno de ellos su raíz de "ensayistas". La mayor parte fueron hombres dedicados a la política, al periodismo y a la enseñanza. Es muy importante destacar estos tres frentes, estas tres caras que se complementan e incluso necesitan en la sociedad que se está generando durante el siglo XIX en Hispanoamérica. Personas dedicadas al periodismo, atalaya desde la que luchar contra los intereses enfrentados al mundo libertario, que en muchas ocasiones compartieron con los escritos en prensa su vocación docente, considerando a las instituciones pedagógicas como "templos" de sabiduría y de verdad (así lo afirmaba el puertorriqueño Eugenio María de Hostos en célebre página y discurso), ocuparon en ocasiones puestos destacados en la política de sus países, como Domingo Faustino Sarmiento, que llegó a presidir la República Argentina en 1868, tras décadas dedicadas a combatir la barbarie y el despotismo "desilustrado" de Rosas. Otros, como Rubén Darío, ocuparon importantes cargos diplomáticos, llegando, en su "apasionamiento moral" algunos de estos próceres de la literatura entendida como libre pensamiento, a tener conciencia de que su furia podía destruir los predios del tirano. Así el ecuatoriano Juan Montalvo, que desde su exilio colombiano llegó a creer que el fallecimiento del tirano García Moreno fue obra del acero tintado de su pluma.

Resulta, pues, oportuna y consecuente la afirmación de que la literatura hispanoamericana del siglo XIX concibe sus formas, géneros y estilos a partir del "ensayo", puesto que de un "ensayo" histórico, al fin y al cabo, se trataba. Un esbozo, un bosquejo, una prefiguración de estados, de gobiernos, de organizaciones políticas, de distribuciones territoriales, de configuraciones sociales, un ensayo, en suma, de identidad, de conciencia y de consciencia, un ensayo del ser de América. Los modelos para dar materia y forma a tal objetivo no eran para ellos menos claros que sus fines. En primer lugar, habían sustituido todo criterio político de herencia virreinal hispánica, por las formulaciones revolucionarias que estallaron en la Bastilla de París y que procedían de la ilustración francesa del XVIII y de las luces de la Enciclopedia de



Diderot y D'Alambert, el anticlericalismo herético de Voltaire, la división tripartita de los poderes políticos y el espíritu de las leyes de Montesquieu, así como de las nuevas corrientes que en el XIX instituyeron los filósofos franceses del socialismo utópico: Saint-Simon, Fourier, Pierre Leroux, Lamennais, o del positivismo estipulado por Auguste Comte en Francia y Herbert Spencer en Gran Bretaña. Esta herencia del siglo XVIII, fundamentalmente en las facciones y logias de ilustrados americanos de inspiración francesa, predispone un espíritu de secularización de los saberes, las doctrinas y, en general, de la cultura. Sin embargo, como ha analizado con acierto José Luis Gómez-Martínez, los resortes emancipadores no proceden únicamente de suelo franco, sino que también el pensamiento ilustrado llega a través de escritores españoles del XVIII: Benito Jerónimo Feijoo, el gran pensador del "Teatro crítico universal" que también fuera monje benedictino, y así como autores de la talla de Mariano José de Larra y otros articulistas y periodistas de formación clásica y espíritu romántico, dejan su estela en la transmisión de un saber propio del Nuevo Régimen que se va fraguando y constituyendo a lo largo del siglo XVIII. En clara contraposición, las tradiciones retrógradas que la herencia del hispanismo de rancio abolengo habían impuesto en los virreinos españoles desde la conquista, eran denostados como la conjunción de cuantos aspectos y doctrinas debían extirparse del nuevo rostro del mundo nuevo, que desde principios del XIX venía perfilándose en América, a través de figuras como el enciclopedista Andrés Bello, en Venezuela, poeta, científico e ilustre gramático de la lengua española, o el libertador Simón Bolívar, que decreta la libertad de culto y la guerra a cuanto supusiera armadura castiza de solar castellano.

Cabría cuestionarse la razón y el sentido de esta importancia y grandeza del pensamiento ensayístico en su diversidad formal y genérica durante todo el XIX hispanoamericano. La primera asociación de ideas surge entre los términos ensayo y emancipación. Pensemos que, de todos los géneros literarios, el ensayo es el más joven y el que nace, como declara Alfonso Reyes, como "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". Este "centauro de los géneros", calificado también así por ese gran heredero del ensayismo decimonónico que fuera Reyes, surgió precisamente tras el cambio trascendental que durante el siglo XVI va a apoderarse de las mentalidades europeas con el descubrimiento del "otro" continente y de sus "otros" habitantes, simultáneo a la difusión del saber antiguo y del humanismo como categoría de una ideación no sometida ya a los imperativos categóricos de la teología como única ciencia infalible. El ensayo tiene a Francia como responsable de hecho y a América como pretexto histórico de base. No es de extrañar, pues, que sean América y su filiación francesa quienes diseminen sus valores, cualidades y condiciones más adelante, cuando las condiciones económicas y sociales de los pueblos favorezcan el cultivo del pensamiento independiente y la emancipación cultural de tradiciones añejas.

Tras la Revolución Industrial inglesa, la Revolución popular frente a la monarquía absolutista francesa y la Declaración de Independencia de los Estados federados

y unidos de la América sajona, le tocaría en el siglo XIX el turno a los pueblos que, desde el Bravo a Magallanes, como señaló Martí, necesitaban de un sustento de pilares ideológicos lo suficientemente fuertes y asentados como para romper un yugo secular y proclamar una autonomía en sus manifestaciones sociales y también en su cultura. Esto explica la omnipresencia y ejemplaridad del ensayo en "nuestra América", y también hace más comprensible el hecho de que sea contemporáneo el ensayo escrito a los ensayos de sociedad que proponen los pueblos americanos en ese siglo convulso y transformador que les llevó a un proceso de epifanía interna, donde la libertad del "yo" (personal y también "plural", en tanto "yo" de un pueblo o nación) era condición inapelable para cualquier proyecto. La soltura y liviandad del "yo" de Montaigne, que escribe literatura para asomarse a los más diversos rincones y así, conocerse conociendo, se extrapola a las letras de América, que también están articulando un "yo" que ha de conocerse, denigrando cuanto les reprime y veda el crecimiento, y alabando la posibilidad de acometer, aun confusa y a veces erróneamente, el vuelo. Pensemos que todo el siglo XIX, desde su comienzo hasta su ocaso, representa la metamorfosis de la América colonial: en 1810, concretamente el 25 de Mayo, se proclama la Federación de provincias del Río de la Plata, y habremos de esperar hasta 1898 para que el último reducto colonial de la península ibérica se desvincule de su metrópoli, en otro proceso político de largas secuelas y heridas todavía no cicatrizadas. Como vemos, se trata de la totalidad de un siglo en que los pueblos están bosquejando su manera de organizarse en su proceso de emancipación, y en el que, simultánea, paralela y complementariamente, los escritores abrazan el ensayo como género prioritario, necesario, dinámico y lleno de una energía extraordinaria, cuyos lindes y cauces se desbordan continuamente, necesitando de la sola presencia de una perspectiva nítida y clara que, en su libertad, los conduzca sin trabas.

"Un mundo nuevo requiere una ciencia política nueva", había decretado en 1835 el ilustrado francés Alexis de Tocqueville en su famosa descripción socio-política, también a modo de ensayo, "La democracia en América". La problemática fundamental de las incipientes naciones hispanoamericanas consistirá en hallar el modelo propicio para proseguir su construcción, una vez sajado el yugo y sacudida la opresión. Curiosamente, la tentación de un gobierno totalitario presidió la voluntad de muchos hombres que fueron elevados a rangos de poder por aclamación del pueblo, o por sus propias hazañas y conquistas, como el caso de Simón Bolívar, que en su brevísima experiencia de gobierno dictó una "constitución autocrática para Bolivia, en que abogaba por la presidencia vitalicia y por un congreso aristocrático". Frente a ellos, los libérrimos escritores ensayaban en sus obras conductas que evitaran la repetición del mal con nuevos rostros y bajo banderas de otros colores. Juan Montalvo, que había pasado un buen tiempo de su juventud en Europa y había recibido en Quito instrucción del mismo maestro de Simón Bolívar, escribe feroz "catilinaria" al usurpador de la voluntad popular ecuatoriana, el presidente García Moreno, que había ofrecido a Napoleón III la república para hacer de ella una colonia francesa, como certeramente recuerda Germán Arciniegas en su magnífica colección de ensayos, "América mágica". En ella arenga al deber presidencial en aras del concepto ilustrado de civilización: "Si no preparamos y llevamos a cima una espléndida repa-

ración, no tenemos el derecho, no señor, de dar el nombre de país civilizado a estos desgraciados pueblos". En la conciencia y en la mentalidad de todos estos hombres parece brillar con claridad la noción enciclopédica de que las leyes han de emanar del espíritu de cada nación, y no han de proyectarse de manera directa sin atender a su idiosincrasia o historia. En su "Discurso de Angostura" había escrito y orado Bolívar, en 1819, a favor del "genio tutelar" de Venezuela para "escoger la naturaleza y la forma de gobierno" que sea adaptable al país y promueva la felicidad del pueblo. Esta idea se generaliza en el ensayo americano del XIX y llega hasta la famosa consideración de José Martí, donde se acuña para siempre el concepto: "Ni el libro europeo, ni el libro yanqui -asevera- daban la clave del enigma hispanoamericano (...). Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear".

Crear. Al fin la palabra cumbre y clave, que resume la conciencia ensayística del siglo XIX hispanoamericano. Gran parte de los escritores del XIX crean desde algún modelo o algún talismán de imitación. El extraordinario prosista, que llegó a ser propuesto por Juan Valera para académico de la Lengua española, Juan Montalvo, dedica páginas de su "Buscapié", último de sus "siete tratados" y "prólogo" a su obra curiosísima intitulada "Capítulos que se le olvidaron a Cervantes", a defender las virtudes de la asimilación imitativa de la obra de los grandes hombres, y llega a subtitular su hallazgo, "Ensayo de imitación de un libro inimitable". Ensayo es, pues, su título, y así ha de tomarse, "bien así en la substancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje". Forma de ensayo -capítulos posibles y no "vida" narrada a la usanza de Unamuno- en un texto de naturaleza asimismo ensayística: bosquejo de escenas cervantinas. En su estilo y su lenguaje, no pretenden convencer como un tratado doctrinal, sino estimular la imaginación, a modo del ensayo, desde los "jardines de la meditación" y empleando el método que años más tardes esbozaría Borges también para un tema cervantino: "la respiración de la inteligencia". Pues, ¿no es el "Pierre Menard" un ensayo "ficcionalizado", donde alguna remota huella de Montalvo acredita su filiación como gran bosquejador de figuras imaginarias?

A su modo y habiendo recibido instrucción en suelo galo y con lecturas inspiradas en el fiel de la emancipación del mundo clásico -donde brillaba el *frac* y la nobleza augusta de Byron-, también fue Esteban Echeverría, y con él toda la generación de jóvenes "asociacionistas", "imitadores" del genio tutelar del romanticismo europeo. Su mimesis no era estampa hueca, como tantos han querido ver después, despreciando so capa de veracidad científica el encendido temple de sinceridad y entusiasmo que lo caracterizó, sino voluntad de enardecer a las naciones recién venidas al mundo de la historia política con los signos de la madurez que Europa acumulaba en sus espaldas ya encorvadas. El romanticismo fue el espíritu de Echeverría, y su verbo fue el del dogma socialista. Su noción de la grandeza humana hunde sus anchas raíces en un idealismo que, a poco que escarbemos, revela su origen kantiano en derivación dialéctica. Echeverría concilia la "espada" y la "pluma" como dos facetas de la grandeza humana, pues ambas propenden a una expansión del bien altruista como

icono primordial del "genio de las naciones". Se anticipa de este modo también a Martí, que aunó el hierro del arma con la herrumbre del verso libre, "vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava". El verso -grabará a fuego Martí- "ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino del cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas". "El grande hombre -exclamó en su "dogma" Echeverría anticipándose en su ensayo de la libertad- puede ser guerrero, estadista, legislador, filósofo, poeta, hombre científico".

Románticos fueron en gran medida los ensayistas del XIX. Arciniegas ironiza sobre Sarmiento al señalar que "leía como un bárbaro", y que su personalidad era, justamente, la de un bárbaro que creía en la civilización. De Echeverría, señala que era un "romántico furioso" y que, como todo romántico, "no era alegre". José Ingenieros, otro ilustre ensayista y científico de principios del siglo XX, contemporáneo de Lugones y del apostolado de Pedro Henríquez Ureña en Argentina, analiza con talante crítico y sin ningún tipo de concesiones la huella romántica y utópica del "Dogma socialista" -que Echeverría redacta en 1837 y recompone nueve años más tarde-. No duda en desacreditar el "sentido político" de su autor, a quien, por sus contradicciones y vaguedades, parecía sobrarle, a su juicio, lo que a su antecesor y camarada en la formación del partido "asociacionista" le sobra: el contacto con la realidad social del país de Juan Bautista Alberdi. Ingenieros llega a la siguiente conclusión: "Echeverría hizo literatura con la política romántica, Alberdi hizo política con la literatura romántica". Este aspecto, relativo a la cualidad y al temperamento del ensayista hispanoamericano del XIX, no está en absoluto reñido con la otra cara de la moneda ideológica del siglo, léase, el espíritu progresista y secularizado del positivismo. Antes al contrario, pareciera como si la marca romántica se prensara sobre la piel curtida del genio positivista, para quien toda la religión de la humanidad debía consagrarse al conocimiento de las leyes naturales, de las verdades científicas y del progreso económico y social, bases sobre las cuales habría de construirse todo el pensamiento socialista y la utopía revolucionaria que desestabilizaría los principios rectores en el gobierno de las naciones y los pueblos. De esta manera, la ley de los tres estados, formulada por Comte en su "Curso de filosofía positiva" y dictada hacia mitad de la década de los veinte del XIX, se expande por los foros de irradiación ideológica de Hispanoamérica, y en sus tribunas triunfa esa voluntad de discernir las capacidades racionales como directrices del progreso humano, de cuanto acontezca como resabio de estadios primitivos de la humanidad, bien por la vía religiosa o por la metafísica.

En su resumen sobre el sentido de la filosofía en Latinoamérica, establece el mexicano Leopoldo Zea en 1966 la trascendencia -valga la paradoja- del ideario positivista en solar americano, destacando que "en la casi totalidad de los países latinoamericanos se hará del positivismo el instrumento educativo para formar hombres prácticos". Sin embargo, la importancia del positivismo en el ámbito de la práctica política quedaría evidentemente relegado por el imperativo del despotismo, que habrá de convertirse tristemente en una constante de malditismo acendrado en los

pueblos hispanoamericanos, por más que sus grandes personajes sacrificaran bienes y patria -y hasta la propia vida, en ocasiones- por desterrarlo como posible mal endémico. Las contradicciones, en este sentido, tampoco dejan de producirse. Un libertador con mayúsculas, como Bolívar, luchador y militar, puede convertirse en promulgador de leyes de estirpe dictatorial, sin perder por ello el respeto y el prestigio de su figura histórica. Domingo Faustino Sarmiento apenas puede moderar y simular su robusta admiración por la férrea personalidad y energía arrolladora de un salvaje como lo fuera el general Juan Facundo Quiroga, a quien dedicará una de las biografías esenciales de las letras hispanoamericanas, convirtiéndole en sujeto más imperecedero de cuanto él pudo soñar en su carrera militar y política. Con un estilo que entrevera el naturalismo y el aprecio por la grandeza romántica, señala Sarmiento que "en todos sus actos mostrábase (Facundo) el hombre bestia aún, sin ser por eso estúpido, y sin carecer de elevación de miras. Incapaz de hacerse admirar o estimar, gustaba de ser temido; pero este gusto era exclusivo, dominante hasta el punto de arreglar todas las acciones de su vida a producir el terror en torno suyo, sobre los pueblos como sobre la víctima que iba a ser ejecutada". En la bellísima narración de Quiroga, un texto ejemplar por su rara conjunción de novelización y ensayismo, el deseo de un destino de civilización positiva arraiga en un terreno donde la obra literaria se nutre de un suelo historiográfico y legendario, donde importa conocer el medio en que los acontecimientos se desarrollan. El evolucionismo y las leyes de la naturaleza aportados por las obras de Darwin o de Taine se engastan en esta hermosísima voluntad por dar sentido a un momento de la historia, teniendo muy en cuenta en qué condiciones antropológicas y topográficas se ha producido. La ciencia nunca estuvo tan enamorada de la leyenda, de la literatura, de la historia romantizada como en la obra de Sarmiento, ensayo de una biografía donde aparecen las sombras del Inca Garcilaso de la Vega con sus "Comentarios reales" o las de Alexander von Humboldt con sus descripciones de viajero por la geografía americana. Pero, como muy bien recuerda Luis Díez del Corral, la exaltación del místico de la Naturaleza de Humboldt se contrarrestaría con los funestos y aciagos pronósticos que Tocqueville, años más tarde, aplicaría a las naciones hispanoamericanas. "No soy capaz de decirte -refiere Alexander a su hermano Wilhelm von Humboldt- cuán feliz me siento en esta parte del mundo: me he acostumbrado ya de tal manera al clima, que me parece no haber vivido en Europa". Alexis de Tocqueville puntualiza: "En ninguna parte del mundo cabe encontrar territorios más fértiles, mayores ríos, riquezas más intactas y más inagotables que en América del Sur. Sin embargo, América del Sur no puede soportar la democracia".

Los ensayistas hispanoamericanos del XIX no quisieron aceptar el dictamen del erudito francés, por más que su contraste con la fortalecida democracia norteamericana dilatase la impotencia de un gobierno "civilizado". En su magnífico ensayo literario sobre "Hamlet", y analizando con perspicacia el carácter de Claudio, tío y padrastro del melancólico príncipe shakesperiano, introduce Eugenio María de Hostos una digresión muy de nuestro interés. Se trata de una reflexión sobre las voluntades instintivas y la idolatría que genera el concepto de héroe, actor de una voluntad de poder omnímoda y manifiesta que, sin embargo, aplauden las naciones. Con talante

de psicólogo innato y de sociólogo cabal, induce Hostos un pensamiento general a partir de su reflexión concreta sobre la tragedia: "De esas voluntades instintivas está llena la vida. Esos son los héroes que los idólatras admiran en la Historia. La crítica complaciente los absuelve, y Suetonio admira a Augusto, y Valerio ensalza a Tiberio, y Thiers deifica a Napoleón I, y la Europa se postra admirada ante el tercero. Del malvado no malo de Shakespeare a esos buenos, no buenos de la historia, no hay más diferencia que la del fin. El malvado de la tragedia comete el crimen por ocupar el solio y el tálamo, en tanto que esos héroes ocupan el solio para pisotear desde él a la humanidad". Surge así otro de los lugares comunes de esta literatura de ideas, que también, como el reguero de sangre y fuego que articuló su historia, resplandece en el discurso de sus pensadores más ilustres. Uno de los primeros escritores que lo patentan es el venezolano Andrés Bello, quien en 1836 se pregunta en el diario "El Araucano" acerca del raro fenómeno que ofrecen los Estados Unidos de América, "en la vasta libertad que constituye el fundamento de su sistema político y en la esclavitud en que gimen casi dos millones de negros bajo el azote de crueles propietarios". El "panamericanismo" que soñaron figuras como Bolívar o Emerson, y que barajó como utopía continental José Martí, se hace añicos conforme evoluciona el siglo XIX, y se van marcando cada vez más diferenciadas las peculiaridades económicas y sociales de las dos vertientes del continente americano. Hasta el portorriqueño Hostos, que identificaba a sus estados vecinos con la libertad y el progresismo, sintió un grave desengaño al comprobar los afanes territoriales que los norteamericanos proyectaban sobre países centroamericanos, como Panamá, desbaratando así su paralela esperanza en una unión política de los pueblos y naciones centroamericanos. Habremos de esperar a finales de la centuria para que la literatura hispanoamericana convierta su relación con los Estados Unidos en lugar común de su reflexión y de su ensayo social. En este sentido, el uruguayo José Enrique Rodó dedicará una buena parte de su afortunado ensayo "Ariel" a calibrar las razones de sus tientos y diferencias, acuñando en la famosa frase "aunque no les amo, les admiro", las razones de un complejo donde la inferioridad evolutiva quiera contrarrestarse con una progeñe cultural de más elevada prosapia. Allí donde el vuelo del espíritu y el ideal de la belleza estampan los signos de una estirpe que las "ínclitas razas ubérrimas" exhiben con orgullo, no exento de torpeza y aun de miseria.

Rodó publica "Ariel" al final de este siglo de convulsiones. Resulta interesante comprobar cómo hubimos de esperar hasta 1900 para que el pensamiento ensayístico ideara la fórmula simbólica que vendría a sintetizar los afanes, logros y expectativas de los escritores que durante dos lustros clamaron y abogaron por el triunfo del progreso, de la belleza, del bien y de la concordia. Los enemigos de Ariel adoptarían los nombres de la mediocracia, la plutocracia, el utilitarismo, el pragmatismo, la educación desvinculada de sus componentes espirituales y estéticos, el alma, en suma, y "el triunfo" de Calibán. La novela pedagógica de Rodó contenía en su seno un esbozo de psicología social, que vendría a representar la quintaesencia del ensayo decimonónico como expresión y vocación esforzada hacia la perfectibilidad humana. El afán de superación resulta, desde estas premisas, siempre infinito, como profunda es la raíz de que procede. Para ello, se precisaba de algo esencial y, al mismo tiempo, exis-

tente en tal momento. El "alma joven" que habitara en la estatua de mármol, donde de algún modo hubo de refugiarse en modernismo el espíritu jovial del ensayismo americano. La juventud acompañó a Sarmiento en la escritura de su "Facundo", que aparecía en forma de folletín en el diario chileno "El Progresista", durante su exilio del hogar argentino. "Joven Asociación de Mayo" fue el título elegido por Echeverría, Alberdi y Gutiérrez para fundar el partido socialista que destronaría los afanes totalizadores del caudillismo federal. A sus jóvenes discípulos dedica Hostos uno de sus más célebres discursos, "El propósito de la Normal", leído en la Escuela Normal de Santo Domingo, en la Investidura de los primeros maestros de la República, discípulos suyos, en 1884. Resuena entre sus páginas el gran lema del pedagogo centroamericano: "Dadme la verdad, y os doy el mundo". También Rubén Darío proclamará la juventud como el "divino tesoro" de los dioses, entregado por Jove a los hombres para regocijo y exaltación de su breve paso por la tierra. El movimiento modernista, a fin de cuentas, no podría haber existido sin esa armadura de juventud de que se revistió, y que hallaba inmaculada en el alma de los griegos, de donde Ariel tomó su forma y la materializó para viajar con ella, sobrevolando el renacimiento italiano y la ilustración francesa, hasta llegar al siglo XIX hispanoamericano, donde descansó esparciendo sus dones y esencias.

Un estilema y un ideograma de juventud consagran el inicio de la historia literaria y artística en la América de raíz ibera y latina, de sustrato indígena y percusión africana. El genio tutelar de su producción artística no puede sino entroncarse en esta figuración de la fuerza, la energía, el encono, la valentía, la arrogancia, el donaire, la resolución, la desenvoltura, el vigor, la gracilidad y, en suma, el encanto y la fortaleza del alma joven. En una de sus arengas ensayísticas más memorables, la pronunciada el 28 de julio de 1888, en el teatro Politeama de Perú, exclamó el gran prosista y poeta Manuel González Prada, sin que le vacilase la voz: "En esta obra de reconstrucción y de venganza no contemos con los hombres del pasado: los troncos añosos y carcomidos produjeron ya sus flores de aroma deletéreo y sus frutas de sabor amargo. ¡Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!". Un espíritu auroral y límpido acrisola los temperamentos vehementes del ensayo social hispanoamericano. El "Ariel" de Rodó estará, no por azar, dedicado "a la juventud de América", y en sus páginas finales, la semilla de la enseñanza recaerá en el discípulo Enjotrás, el más joven de todos los alumnos que escucharon esa última lección de Próspero, el maestro, que a su vez será la encarnadura textual del ensayo de Rodó. Un implícito homenaje al espíritu republicano de Víctor Hugo y a su magnífica novela "Los miserables" resuena en el nombre del personaje Enjotrás. Y así concluye Rodó su "Ariel" narrando que, al salir del aula, señaló Enjotrás "la perezosa ondulación del rebaño humano" frente a la "radiante hermosura de la noche" y exclamó: "Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador".

La asociación de la grandiosidad del firmamento en noche estrellada con la magnitud de la "ley moral" en el interior del sujeto había sido ya ponderada por Immanuel Kant en su "Crítica de la razón práctica". El idealismo de ascendencia kantiana vertido en odres pedagógicos irradia en la "moral social" de Hispanoamérica, y de manera similar a como acontece en la España de la Institución Libre de Enseñanza, la escuela krausista afiliará a más de un iniciado en la concepción de la enseñanza como directriz ética fundamental para el individuo. Poesía y verdad, quedan aunadas en esta valoración del conocimiento como participación creciente en el sentimiento de la virtud, que en la belleza asoma. Y así, si los modernistas propugnan el fin de esa dependencia deshaciendo el viejo cordón umbilical, por su parte los pensadores, pedagogos, ensayistas y libertadores de Hispanoamérica durante el siglo XIX habitan todavía en esa esfera de interdependencias entre la ética y la estética. Un encendido y colmado friso de palabras, discursos, descripciones y actitudes es el conjunto de su obra, iluminado siempre por la antorcha de una propensión moral irreductible. Una fe apasionada en el credo de la ciencia rige sus entendimientos, y alumbró un estilo que, lejos de reducirse a la aridez del credo positivista, rebosa de riqueza y de entusiasmo para materializarse en el estilo poético de sus deseos. Ensayistas posteriores como Germán Arciniegas, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes o José Vasconcelos destacan esta libertad verbal y racional de sus predecesores y se admiran y fascinan de su capacidad de armonizar las leyes positivas con el arrebató verbal del vate y la recreación legendaria del bardo.

Trátase de figuras de solidez humana y firmeza doctrinal, que tuvieron la sagacidad y la inteligencia de servirse de un género literario que, desde la libertad de movimientos, les permitiera desglosar sin rigidez formal la lírica del punto de vista. El silencio sobre el propio yo, que también apuntó el filósofo de Königsberg en el inicio de su primera "crítica" dejaba de ser, para ellos, el dogma personal en su proceso de escritura, y pudieron dirigir su mirada a otro modelo que había nacido, precisamente, cuando América empezó a ser instrumento en el concierto internacional de la historia. El protagonista del ensayo no es solamente el tema escogido, ni la tesis que puede defenderse, ni la historia que, entreverada de reales comentarios, se recrea. Esplende siempre un carácter principal, que va definiéndose y tomando relieve al hilo de su lectura. Ese personaje no es otro que el "yo", cuya perspectiva moral o humana ante cualquier tema se graba en nuestra sensibilidad como si del "héroe" de una novela o un drama se tratara. Hablando en su "tratado" sobre el genio, llega Juan Montalvo a la metaliteratura, en su elogio del método ensayístico de Montaigne: "Addison, el Espectador, hace la observación de que si ese viejo gascón no hubiera entreverado las cosas a él pertenecientes con la alta historia y los sublimes principios de moral de que están henchidos sus ensayos, no sería, a buen seguro, tan amena su lectura".

"El que encomienda a sí mismo su existencia y entra armado de su responsabilidad en el combate, y quiere modificar la realidad según su juicio, ese vacila, ese tropieza, ese cae; se levanta, vuelve atrás, sigue adelante, y si logra apoderarse de la realidad de la existencia, completarse en ella, perfeccionarse por ella, siempre vuelve



los ojos del espíritu hacia atrás, siempre tiene la memoria del corazón fija en el primer momento de su vida, siempre sigue luchando para atraer a la realidad aquel primer fin de su existencia y establecer en su alma la armonía. Si la establece, es un espíritu sano, que reposa en su victoria. Si no la establece, será un espíritu enfermo, condenado a morir en el combate". La extensa cita de Hostos, en su comentario psicológico y moral del príncipe de la responsabilidad trascendente enfatiza una idea central de su doctrina: la "toma de posesión de la realidad" como objetivo preeminente de todo ser, y de acuerdo a sus condiciones, naturaleza, humores y aspiraciones. Me atrevo a afirmar que ésa fue la gran voluntad del pensamiento hispanoamericano durante todo el largo y exaltado período revolucionario y emancipador. Se buscaba tomar posesión de una realidad que necesitaba, en primer lugar, precisarse y conocerse. Los movimientos de avance y retroceso revelan, en suma, la persistencia y constancia en el ideal. La formación de la conciencia americana requería, necesariamente, de estas figuras, como faros y cimeras de las generaciones que buscaron establecer socialmente la armonía que tal adquisición aparejaba, como lo siguen siendo de las actuales, de cuantos procuran indagar en el ser hispanoamericano, a un lado u otro del Atlántico. Al margen de que sus convicciones ideológicas se resolvieran en logros o fracasos políticos, en posesiones o abdicaciones de su "realidad", el "corpus" de los escritos que legó esta literatura es testimonio hermoso y digno, honesto y admirable, de una creencia que escogió la forma del ensayo como arquitectura de su pensamiento.

Invoquemos, como hiciera Sarmiento en memorable conjuro, hoy sus nombres y sus obras. En su posible respuesta, nos habrán de revelar el alma y el barro con los que fue ensayado el ser de "nuestra América".

VICENTE CERVERA SALINAS



## PARA UNA FILOSOFÍA DEL ENSAYO

En su introducción a *El alma y las formas*, dedicada a la esencia y la forma del ensayo (carta a Leo Popper), Lukács establece, con extraordinaria lucidez, el terreno de elección de este género representativo. El ensayo como forma parte de la renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones y tensiones de la vida. El ensayo, escribe Lukács, no obedece a la regla de juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas; ni apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Por el contrario, el ensayo, partiendo de la conciencia de la no-identidad, es radical en su "no-radicalismo", en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario. Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo perecedero, tal como apostilla Adorno en páginas de todos conocidas.

El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, esta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis trascendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos de la vida; por otra, sabe bien sobre la imposibilidad de dar una forma a la vida, de resolver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura, lo que le obliga a interpretarse como representación provisional, como punto de partida de otras formas, de otras posibilidades.

El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un "vagabundeo del significado", podríamos entenderlo con un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto, por el simple hecho del irrumpir de las cosas o de la vida. Este errar es justamente lo que acerca el ensayo a la vida.

Lukács lo comenta no sin ironía, al recordar que al ensayo le acontece lo que a Saúl, que salió a buscar los asnos de su padre y se encontró con un reino, al igual que el ensayo que en su búsqueda de la verdad, da con la meta no buscada, la vida, que tanto para Lukács como para Simmel coincide con el sentido inmanente de la cultura.

Este errar de la forma del ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota "El ensayo como forma", liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere reorganizar configuraciones o campos de fuerzas, en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. Se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad. Por el contrario, el ser diferenciado del ensayo se nos muestra en su provisional espera, en ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado. Y cuando su mirada orientase hacia un pasado relativamente lejano, no por eso abandona la ironía que rige su intención crítica. Ni su discurso ni su visión deben tomarse como la lectura verdadera. Es tan sólo una variación en la serie abierta de las aproximaciones, que posibilita recorrer no sólo la distancia, sino también el otro rostro de lo percibido, aquella historia que nunca aconteció. Esa distancia respecto a lo evidente es la que hace del ensayo la forma crítica por excelencia; su ejercicio es una provocación del ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. El ensayo obliga a pensar la cosa, desde el primer momento, como regida por una complejidad lógica, cuya resolución atraviesa el libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos.

Igualmente por lo que respecta al método, el ensayo suspende su concepción tradicional. En Lukács el discurrir del ensayo se presenta próximo al *Umweg* benjaminiano. El objeto central seguirán siendo las "cuestiones fundamentales de la vida", pero éstas son tratadas oblicuamente, es decir, a través del juego de sus variaciones y configuraciones reales. También para Benjamín, "Methode ist Umweg" (método es rodeo), que es lo mismo que señalar no una vía directa y unívoca en el análisis del objeto, sino más bien un recorrido que aparentemente nos aleja de él, pero que en la práctica nos permite una más correcta aproximación. El movimiento del *Um-weg* es el que nos acerca al centro más profundo y oculto del objeto, al lugar en el que la suerte de lo posible se decide a favor de aquella forma particular de la vida o la cultura.

La renuncia a las formas de evidencia impone al ensayo un procedimiento abstracto, que decide tanto su estrategia discursiva como la forma de conocimiento que le es propia. La abstracción consiste en el hecho de que la imagen muere en su aludir a otro, en su recordar algo, aquello que aparece a través del sistema de referencias o relaciones que se establecen. A diferencia de la poesía, que recibe del destino su perfil, su forma -la forma aparece en ella siempre y sólo como destino, comenta Lukács-, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino, una

vez que decide la resolución particular de los posibles. Y es esta decisión la que se constituye en la tarea principal de la crítica: el momento crucial del crítico es, pues, aquel en el que las cosas devienen formas. Pero el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, es decir, aquella manera particular de realizarse, sabiendo que no se nos impone sino desde una instancia irrepresentable e inexplicable.

Este campo de incertidumbre, atravesado por la voluntad del ensayista, no libera sino más bien acentúa su propia relativización. El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, anota Adorno. La discontinuidad le es constitutiva y halla su unidad a través de las rupturas y suspensiones. Su orden es el de un conflicto detenido, que vuelve a abrirse en el discurrir de su escritura. En él se dan la mano la utopía del pensamiento con la conciencia de la propia posibilidad y provisionalidad. Tiene que conseguir el ensayo que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida.

Esta tensión entre utopía y límite se configura de una forma clásica en la relación entre naturaleza y cultura, que constituye a su vez el tema propio del ensayo. Del ensayo y del mito. Sólo estos dos discursos son capaces de sostener “el peso más pesado”, que dirá Nietzsche, esa forma de destino que nos supera y cuya lógica no está escrita en ninguna parte, ni en la voluntad de los dioses ni en la voz de los astros, sino que permanece muda, apenas descubrible en lo que Benjamin llamará la “verdad del mito”, enigma indescifrable y que exige la tarea de un *Um-weg* infinito.

Pero no es la nostalgia lo que parece llenar la vida, como tampoco es la pérdida, la ausencia, lo que hace necesario el ensayo. Su objeto es más bien lo nuevo en tanto que nuevo, aquello que se perfila como forma posible, como variación de lo posible. El ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo, un camino. Es curioso ver de qué manera en el capítulo de la primera parte de *El hombre sin atributos* en el que Musil habla de la utopía del ensayismo, la actitud ensayística de Ulrich sea presentada en términos casi lukácsianos. Es el ensayismo, en efecto, el que proyecta los acontecimientos morales en un campo nuevo en el que comienza a definirse una nueva dimensión de la experiencia: “Era así -escribe Musil- que se formaba un sistema infinito de conexiones, cuyos significados independientes dejaban de existir; y lo que se presentaba como algo estable y definido devenía simple pretexto para muchos otros significados; el acontecimiento venía a ser el símbolo de lo que ocurría, y el hombre como compendio de sus posibilidades, el hombre potencial, la poesía no escrita de su existencia, se contraponía al hombre como obra escrita, como realidad y carácter”. La dimensión experimental y provisional presentada por el punto de vista del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario. La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato

responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticados por Musil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía *que domina el fin-de-siècle*.

Es cierto que el concepto musiliano de ensayo se diferencia de alguna manera de las propuestas antes referidas de Lukács o Simmel una vez que su resolución principal se establece fundamentalmente mediante un nuevo ideal narrativo, cuya expresión máxima es *El hombre sin atributos*. Sin embargo, en la concepción musiliana está presente el mismo ideal teórico e igual decisión crítica frente a la experiencia del sujeto moderno. La utopía musiliana de la literatura como *Essayismus* se configura como un espacio descrito como intermedio entre la verdad objetiva y la subjetiva, entre religión y ciencia, entre *amor intellectualis* y poesía, como una “combinación de exacto y no exacto, exacta puntualidad y pasión”.

La vida, escribe Nietzsche en *El caso Wagner*, ya no habita más en la totalidad, en un Todo orgánico y concluso. Algunos años después, Musil retornaba en un fragmento de sus *Diarios* estas mismas palabras, con las que Nietzsche intentaba definir la situación de la cultura de finales de siglo. El diagnóstico de esta pérdida abre el camino a aquellas experiencias de pensamiento que se sitúan en la conciencia misma de la crisis y que hacen necesaria una nueva estrategia discursiva, representada por el ensayo y las vanguardias artísticas. Musil, Benjamin, Broch, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro del ser tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de una realidad o una verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de los posibles.

Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad “como una tarea y una invención”, de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntiva, en el sentido de la posibilidad. El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad. Puede ser que de aquella totalidad perdida quede la nostalgia, surja una mirada melancólica –“con qué ojos mirará Agathe... la otra orilla”, se pregunta Musil en un apunte de *El hombre sin atributos*, destinado al viaje al paraíso, es decir, al éxtasis de la perfecta unión amorosa-, pero ésta se verá atravesada una y otra vez por la risa de Zaratustra. Es hacia ese “otro estado” musiliano que se orienta el trabajo del ensayo, aun cuando su nuevo rostro no se manifieste todavía en las formas de la experiencia.

En el orden de los fragmentos, lo negativo es entendido como laboratorio de una experimentación, cuyo tiempo no es dado predecir. El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra todo

proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante. Por el contrario, es al filo de la escritura irónica que se tiende a circunscribir los límites y la contrariedad de nuestro saber, a minar los fundamentos ilusorios de nuestra certeza práctica, en el tentativo de realizar, a través de los varios experimentos del discurso, una nueva sintaxis de la posibilidad, en la que el sentimiento esté articulado a la exactitud, la razón al entusiasmo, la verdad a la ilusión. Conviértese así el ensayo en los diálogos socráticos de nuestro tiempo.

FRANCISCO JARAUTA





## EL ENSAYO COMO CLASE DE TEXTOS DEL GÉNERO ARGUMENTATIVO: UN EJEMPLO DE ORTEGA Y GASSET

Para definir el ensayo como clase de textos del género argumentativo, hemos de partir de la clásica pero polémica distinción en los estudios genológicos entre géneros teóricos o *naturales* y géneros históricos. Éstos últimos son los que las últimas corrientes textuales llaman *clases de textos*, entendiendo por clase la codificación de unas reglas básicas (semánticas, sintácticas, pragmáticas...), sin carácter normativo, a partir de las que es posible relacionar unos textos con otros dentro de un ámbito cultural; es una agrupación de textos directamente observable en la historia literaria, por tanto, sus reglas están sometidas a los fenómenos de permanencia y cambio ocasionados por los procesos de producción y recepción textual propios de la diacronía [Guillén, 1985]. Pero, además de las clases históricas de textos, hay un sector de la crítica que considera la posibilidad de establecer un sistema básico de géneros *naturales* o categorías abstractas de raíz antropológica, universales y transhistóricas, que funcionarían, en palabras de García Berrio, como 'condiciones-marco' u 'opciones de entrada' relativas a "los aspectos expresivos y comunicativos de la enunciación y los referenciales del enunciado" [1992: 51]. En esta línea, los géneros naturales constituyen un sistema simple y económico que da cuenta de las capacidades expresivas y modos de representación básicos de la conciencia humana y cuyo esquema más difundido es el formado por la conocida tripartición dialéctica: el lírico, el dramático-teatral y el épico-narrativo, aunque ha habido propuestas que han pretendido reducirlo a dos categorías, la ficción y la no ficción [Hamburguer, 1957; Olson y Crane, 1952] o ampliarlo a cuatro, con el fin de incorporar las clases de textos de orientación reflexiva o didáctica [Hernadi, 1972: 122-133; Huerta Calvo, 1992: 218-230].

Este conjunto de clases de textos (el diálogo, la epístola, el ensayo, el prólogo, el discurso, la glosa, la literatura paremiológica, el artículo periodístico...) ha quedado a menudo fuera de los tratados de Poética precisamente por su condición no mimética. Pero, además, su agrupación bajo un epígrafe común no ha alcanzado ninguna solución definitiva, debido a las variadas y peculiares configuraciones textuales y pragmáticas que presentan, que han hecho muy difícil encontrar un criterio de clasificación unificador. Recordemos que tradicionalmente se han reunido bajo el término *didáctica*, aunque en los últimos años se habla de *géneros didáctico-ensayísticos* [Huerta Calvo, 1992], de *géneros ensayísticos* [Aullón de Haro, 1987 y 1992] o simplemente de *no ficción*.

Desde nuestro punto de vista, y con el fin de situar el ensayo en un marco teórico adecuado, resulta actualmente impostergable la necesidad de ampliar el paradigma genérico *natural* a cuatro categorías, y poder así perfilar una completa teoría de los géneros que dé cuenta del conjunto de clases de textos no miméticos y de carácter argumentativo que hemos mencionado. Pues, como sugiere G. Lukács, estamos ante una necesidad expresiva y comunicativa también de raíz antropológica:

“Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida” [Lukács, 1975: 23].

Esta actitud sentimental, tan natural e íntima para un determinado tipo de hombres y mujeres como la actitud que impulsa a otros hacia la lírica o la expresión dramática, se encausa a través de unas clases de textos que necesitan ser reconocidas y estudiadas por parte de la teoría literaria actual, incorporándolas al sistema de géneros. Este cuarto género sería *el argumentativo*, bajo cuya orientación general se pueden encontrar manifestaciones textuales literarias y no literarias, en prosa o en verso [García Berrio y M. T. Hernández, 1988: 157-158], todas las cuales compartirían una serie de características comunes o condiciones marco de tipo expresivo, referencial y comunicativo [Arenas Cruz, 1997:30-45].

El ensayo, por tanto, es una clase histórica de textos del género argumentativo, de manera que la base de su construcción textual es la argumentación; según esto, todos los planos textuales (semántico, sintáctico y comunicativo) estarán concebidos para justificar lo posible mediante la razón y para alcanzar como finalidad última un tipo particular de persuasión del receptor. El objetivo del ensayo es establecer la credibilidad de una idea u opinión mediante pruebas; pero éstas no serán demostrativas, es decir, las que partiendo de premisas verdaderas llegan a conclusiones necesarias y cuyo valor es universal y atemporal, sino pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados<sup>1</sup>. En el ensayo, como en cualquier texto argumentativo, las pruebas no son irresistibles a la crítica, pues a menudo están determinadas por la subjetividad y la imaginación. Mientras que el sabio, el erudito o el especialista constatan y prueban, el ensayista mira e interpreta, pues no trabaja desde necesidades matemáticas o axiomas que le exijan demostrar

<sup>1</sup> Recuérdese que Aristóteles distinguía tres tipos de razonamientos: los *analíticos*, que parten de premisas necesarias o de verdades evidentes, de las que se infiere una conclusión verdadera; son demostrativos e impersonales y convierten a Aristóteles en el padre de la Lógica formal y de la Ciencia; los razonamientos *dialécticos*, que parten de premisas constituidas por opiniones generalmente aceptadas; son justificativos y personales; y, por último, los razonamientos *retóricos*, que formalmente son como los razonamientos dialécticos, pero mientras aquéllos contienen cualesquiera premisas probables, éstos las han de escoger dentro de un campo propio de enunciados, que son las *písteis* (*lógoi, éthe y páthe*) [Perelman, 1982: 15-16; Q. Racionero, 1990: 417, n.280]. En principio, sólo los razonamientos dialécticos y retóricos son adecuados para la argumentación retórica o humanística, aunque también es posible encontrar argumentos concluyentes e irrefutables basados en *signos* o indicios relativos a hechos de la realidad.

regularidades mediante pruebas con valor universal; en el ensayo raras veces hay una relación *necesaria* entre la hipótesis y la conclusión, sino que más bien predomina una relación de probabilidad, de credibilidad. Para describir su objeto y defender su tesis el ensayista aporta como pruebas: 1) sus vivencias y experiencias personales (lo visto u oído, lo sentido y vivido); 2) las vivencias de otros (narraciones); 3) sus valoraciones e interpretaciones subjetivas; 4) argumentos *retóricos* (cuyas premisas se basan en valores y en lugares de lo preferible<sup>2</sup>). Mientras que el especialista intenta ante todo ser objetivo, eliminando todo rasgo ideológico o subjetivo, el ensayista siempre piensa y expone desde su punto de vista personal, de ahí que sus pruebas estén teñidas de subjetividad. Pero haberlas, hailas.

A continuación vamos a analizar, siquiera por encima, las peculiaridades de la construcción textual del ensayo a partir de un texto concreto de José Ortega y Gasset, el titulado “Esquema de Salomé” [1966: 168-172]. Haremos especial hincapié en las pruebas de la argumentación, pues ha sido este punto el que a más controversia ha dado lugar entre los teóricos que se han acercado a esta clase de textos. Para facilitar las citas hemos numerado los párrafos.

### Qué se dice y cómo se organiza: superestructura argumentativa del ensayo.

Todo ensayo es la *justificación* razonada y argumentada de un punto de vista subjetivo sobre un tema de debate general. Su referente, como el de cualquier texto argumentativo, está integrado por elementos procedentes de la realidad efectiva, de lo “ya sido”, como dice T. W. Adorno, es decir, las ideas, procesos, acciones o contenidos en general se refieren al arte, la política, la historia, la literatura, la sociedad, etc., cuestiones propias del ámbito humanístico, en el que predominan los valores y las opiniones, no las verdades incontrovertibles. El tema del ensayo que hoy estudiamos, la figura de Salomé, procede de la Literatura en sentido amplio, asunto que cualquier lector culto normal puede entender y sobre el que puede opinar.

Ya es un tópico señalar que en esta clase de textos no se trata nunca de manera exhaustiva el tema elegido<sup>3</sup>. La razón es que al ensayista la totalidad no le interesa, no

<sup>2</sup> Recuérdese que las premisas de los argumentos retóricos se elaboran a partir de lo que se supone admitido por la mayoría, es decir, a partir de aquello en lo que los miembros de un auditorio están de acuerdo casi sin excepción. Los tópicos son *tipos de acuerdo*. Hay dos tipos de premisas para fundar los acuerdos: premisas válidas para auditorios universales (basadas en lo real): hechos, verdades, presunciones; y premisas válidas para auditorios particulares (basadas en lo preferible): valores u opiniones (abstractos: la justicia, la veracidad, Dios, la Humanidad; concretos: España, la Iglesia, la fidelidad, la solidaridad, la disciplina...), jerarquías de valores y lugares comunes (permiten fundamentar los valores y las jerarquías: que una cosa sea mejor que otra por razones de cualidad, de cantidad, de esencia, de orden, de persona, etc.) [Perelman y L.O-Tyteca, 1989: §§ 15-25].

<sup>3</sup> Esta peculiaridad del ensayo ha llevado a muchos teóricos a criticar esta clase de textos como inadecuada para ejercer el pensamiento; han dicho que el ensayo es un borrador, el bosquejo de un pensamiento embrionario que aún no ha logrado madurar (López Ibor, G. Luckács...). Desde los ámbitos filosóficos afines a la concepción cartesiana del método conocimiento se ha despreciado el ensayo como vehículo de co-

busca agotar todas las posibilidades de un asunto, aunque sí ofrece una idea completa de cómo quiere que consideremos ese tema concreto en sus circunstancias actuales, dentro de los límites de espacio y tiempo desde los que escribe. Ortega alude a ello en el párrafo [15], cuando apunta que ha reflexionado ya sobre lo que le interesaba y que todo lo demás, como la historia de amor entre Salomé y Juan el Bautista, queda ya fuera de sus intenciones, aunque no descarta la posibilidad de tratarlo en otra ocasión.

En cuanto a la disposición de las ideas, hay que tener en cuenta dos perspectivas. Por un lado, la forma del ensayo está determinada por el libre fluir del pensamiento del autor, que deja amplio margen para la divagación, la digresión, la redundancia, la ruptura, la fragmentación en definitiva. Como decía Unamuno, es frecuente "escribir a lo que salga", reseñar el pensamiento *in statu nascendi*. En esto se diferencia del texto científico, en el que se relacionan y organizan las ideas entre sí a través de un método para alcanzar una totalidad. El ensayista, en cambio, compone *experimentando*, cuestionando constantemente el objeto que le sirve de tema, reflexionando libremente, mirándolo desde varias perspectivas<sup>4</sup>. Dice Montaigne:

No tengo más sargento de banda para ordenar mis piezas que el azar. Amontono mis fantasías a medida que hacen acto de presencia; ora se apelotonan en masa, ora vienen en fila. Quiero que se vea mi andar natural y ordinario, por desgarbado que sea. Déjome llevar tal y como estoy (...) [*Ensayos*, II, 10: 98].

No obstante, el ensayo no es un texto arbitrario; esta espontaneidad está controlada por el trabajo del intelecto que establece una dirección unificadora, que es la derivada del propósito argumentativo o justificativo, que determina la coherencia semántica interna del discurso. Así, la forma /estructura de un ensayo concreto hay que describirla como una suerte de cañamazo en el que los fragmentos mantienen conexiones diversas: lógicas, retóricas, accidentales o incluso arbitrarias; pero, aunque se admiten las consideraciones marginales e imprevistas, nunca se pierde de vista el hilo central de la argumentación ('x quiere probar z') [Arenas Cruz, 1998: 463-472].

Pero, por otro lado, todo ensayo se organiza como cualquier texto argumentativo, es decir, siguiendo la disposición convencional de las categorías que constituyen la superestructura argumentativa<sup>5</sup>: presentación del asunto y justificación argumentada del mismo, ampliables a cuatro si se incluyen las partes específicamente dedicadas a contac-

---

municación filosófica. Su reivindicación ha venido de la mano de T. W. Adorno, que alabó la potencialidad reflexiva implícita en la asistematicidad y fragmentarismo propios del ensayo. Adorno reivindica el ensayo como fragmento de verdad, como ejercicio independiente de crítica y experimentación, concediendo importancia al proceso psicológico y a las circunstancias de la persona que reflexiona.

<sup>4</sup> La idea de que el ensayista "compone experimentando" procede del significado que Montaigne y los hombres de finales del siglo XVI atribuían a la palabra *ensayo* como sinónimo de 'prueba', de 'tentativa', pero con una connotación dinámica de 'esfuerzo voluntario para alcanzar un efecto aunque éste pudiera resultar un fiasco'. Se subrayaba, por tanto, el hecho de realizar un esfuerzo reflexivo, el pensar por el mero placer de pensar, independientemente de que se alcanzara algún tipo de conclusión. Por eso Montaigne no asoció nunca la palabra *essai* a una categoría literaria, sino más bien a un proceso intelectual, a un método de conocimiento.

<sup>5</sup> Las superestructuras son *formas de textos* que determinan el orden global de las partes de un texto y delimitan su contenido [Van Dijk, 1978: 141-148]; constituyen un rasgo genérico porque de ellas depende el carácter narrativo, argumentativo, dramático o lírico de un texto.

tar con el receptor: el exordio y el epílogo [Aristóteles, 1990:1414b, 8-9; Chico Rico: 1987: 86-88]. Como se puede ver, se trata en realidad de las cuatro partes del discurso tal y como era concebido por la Retórica (*exordium, narratio, argumentatio y peroratio*). Y es que esta disciplina clásica no sólo ha sido desde antiguo un sistema de producción de textos, sino también un repertorio de mecanismos adecuados para la argumentación y la persuasión. Complementada por los recientes estudios de Lingüística del texto, Pragmática y Teoría de la argumentación, resulta un modelo de base semiótica altamente adecuado para describir las clases de textos del género argumentativo [Arenas Cruz, 1997: 134-150]. La superestructura argumentativa del ensayo de Ortega carece de la categoría de la narración/exposición; su esquema es el siguiente:

*Persuadere*

Exordio		Transición	Argumentación	Epílogo
[1] [2]			[7]	[14]
[3]		[5] [6]	[8]--[9]	
[4]			[10]	
			[11]--[12]	
			[13]	

El **exordio** del texto ensayístico no se acomoda a ningún tipo de normativa retórica, es decir, no existe una sistematización *a priori* de principios teóricos a partir de los cuales se puedan aportar ejemplos de casos concretos. Hay ensayos con exordio y sin exordio y ello depende de las intenciones del autor, de sus preferencias personales, de la economía que imponga el tema o el espacio de que disponga en la publicación. La ausencia de codificación es absoluta, sin embargo, ello no quiere decir que el ensayista no conceda importancia a los preámbulos, pues es consciente de que las primeras frases de un texto determinan la continuación de la lectura y, por tanto, requieren especial atención.

El exordio es la primera presentación del asunto, de ahí que suela mantener un vínculo con la argumentación que va a desarrollarse a continuación. Aunque también puede ser que el contenido semántico del exordio no mantenga una relación clara con el asunto que se va a debatir a continuación; en estos casos, los primeros párrafos del texto son una digresión o divagación inicial sobre un tema ajeno o aparentemente ajeno al asunto de la argumentación.

Según la teorización clásica, el objetivo de esta parte del discurso era doble: ganarse la benevolencia del auditorio y procurar mantener despierta su atención. Para llevar a cabo ambas finalidades, tanto Aristóteles como Cicerón aconsejan que se utilicen como fuente de los enunciados del exordio los lugares o tópicos relativos al *êthos* del orador, es decir, aquellos que lo hacen digno de crédito ante el receptor. El emisor busca asentar una buena parte de su credibilidad, no tanto en la solidez de sus argumentos, cuanto en la confianza que sea capaz de despertar en el receptor merced a las cualidades de su carácter, de su honorabilidad, de su capacidad intelectual...En el caso del ensayo, el

escritor por lo general no siente la necesidad de dedicar el inicio de su escrito exclusivamente a disponer favorablemente al receptor, aunque sí pretende captar su interés, de manera que los tópicos a través de los que se busca el contacto con el receptor (*páthos*) no son frecuentes en el exordio del ensayo y, cuando aparecen, han incorporado otras funciones. Existen, por tanto, otros tópicos vinculados a la propia materia que sí tienen una presencia más continuada, como los siguientes: presentar la tesis o punto de vista que va a argumentarse, exponer los motivos que han suscitado la escritura, mencionar la finalidad u objetivo que se persigue, expresar los presupuestos o premisas de la argumentación o valorar las posibilidades que existen para defender dicho punto de vista [Arenas Cruz, 1996]. En el ensayo de Ortega, encontramos dos tópicos en el exordio:

-La mención de los motivos que han originado la escritura: no se hace de forma directa, sino implícita, mediante una frase de carácter general a través de la que el autor expresa una *valoración subjetiva* acerca de un determinado asunto, en este caso, la extrañeza que le causan esas dos mujeres: “En la morfología del ser femenino acaso no haya figuras más extrañas que las de Judit y Salomé, las dos mujeres que van con dos cabezas cada una: la suya y la cortada”. Después de la digresión en la que se asientan las premisas de la argumentación, se menciona la razón de la 'sorpresa' en la transición a la argumentación [5]: “Así, Judit y Salomé son dos variedades que hallamos en el tipo de mujer más sorprendente, por ser el más contradictorio: la mujer de presa”.

-La expresión de los presupuestos básicos o premisas sobre los que se va a asentar la argumentación [2], [3] y [4]. No es frecuente que aparezcan abiertamente citadas las premisas en que se basa el acuerdo que se busca a través de la argumentación, puesto que éstas normalmente permanecen implícitas en los argumentos. Cuando se declaran en el exordio suelen tener un matiz polémico, suelen ser premisas no aceptadas por la mayoría, de ahí que se especifiquen, como sucede en el ensayo de Ortega. Si el tema de la reflexión van a ser las peculiaridades del carácter de una mujer transgresora del orden social como Salomé, en la digresión que abre el ensayo, Ortega especifica cuáles considera él que son los fundamentos de este orden en el ámbito de la pareja de hombre y mujer, y cuáles son los mecanismos que lo desestabilizan. Estas aclaraciones previas constituyen la base o premisas de la argumentación.

La digresión se abre con una apreciación: “es curioso que en toda especie de realidades se presentan casos extremos donde la especie parece negarse a sí misma y convertirse en su contrario”. Ejemplifica lo dicho con varios casos y lo aplica a la esencia del hombre y de la mujer. Obsérvese que los datos se presentan como una constatación objetiva de unos hechos, como si la realidad misma funcionara como el autor nos la va a describir y no de otra manera:

[3] “Una meditación seriamente conducida, que no se pierda en los arrecifes de las anécdotas ni en una casuística de azar, nos revela la esencia de la feminidad en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona. Todo lo demás que la mujer hace o que es tiene un carácter adjetivo y derivado. Frente a ese maravilloso fenómeno, la masculinidad opone su instinto radical, que la impulsa a apoderarse de otra persona. Existe, pues una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entre-

garse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo.

Esta argumentación basada en lo que para el autor es un hecho se introduce apelando al *éthos* del enunciador, en concreto, en la virtud de la *phrónesis* que es la cualidad de quien delibera bien y con inteligencia, y se apoya con un **argumento de reciprocidad** o simetría que crea una apariencia de equilibrio entre la feminidad y la masculinidad.

Pero esta radical y armónica oposición entre los sexos no es nunca perfecta: los seres vivos presentan múltiples gradaciones y a menudo en cada uno participan ambos sexos. Se trata de introducir una excepción para luego confirmar una regla, la excepción se avala con un **argumento de autoridad**: la biología. Los datos proporcionados por ésta en el plano de la "sexualidad corporal", se pueden ahora poner en relación con la "sexualidad psicológica", que es la que interesa al autor. Se trata de un **argumento de justicia**, aquél que exige un tratamiento idéntico a seres o situaciones que se integran en una misma categoría: "Esto que acontece con la sexualidad corporal resulta aún más patente cuando observamos la sexualidad psicológica. El principio masculino y el femenino, el *Ying* y el *Yang* de los pensadores chinos, parecen disputarse una a una las almas y venir en ellas a fórmulas diversas de compromiso, que son los tipos varios de hombre y mujer".

Lo expuesto en este conjunto de premisas es lo que fundamenta el carácter particular, extraño, sorprendente, de Judit y de Salomé, definidas por Ortega como ejemplos de "la mujer presa", motivo de reflexión del ensayo. Quedan así enlazados el primer párrafo del exordio y los dos de transición [5] y [6].

La segunda categoría de la superestructura argumentativa de base retórica es la **narración/exposición**. Consiste en la presentación por extenso de las circunstancias en que han tenido lugar unos hechos, precisamente los que provocan la escritura del ensayo; su función es, por tanto, la de enmarcar los puntos de partida de la argumentación, pues es indispensable que el receptor conozca los acontecimientos para que la reflexión argumentada sobre los mismos pueda llevarse a cabo. Esta presentación no es aséptica o distanciada, sino que frecuentemente aparece fundida con el comentario personal del autor que, por tanto, ha de incluirse también como elemento semántico; éste no se limita a presentar con objetividad unos hechos (verdaderos o verosímiles) y a las personas que los protagonizan, sino que en todo momento los valora desde su punto de vista subjetivo. Este tipo de valoraciones y comentarios sirven para reforzar el *éthos* del enunciador, que persuade de su posición no sólo a través de los argumentos que va a esgrimir en la justificación razonada, sino también mediante su talante o personalidad propia.

La orientación fundamentalmente informativa del contenido de esta categoría superestructural es muy frecuente cuando el tema del ensayo es una cuestión filosófica, histórica, política, estética, etc., que puede ser poco o nada conocida por el lector, o así lo supone el ensayista; sirve entonces para ofrecer un resumen del contenido doctrinal de dicha cuestión con el fin de aclarar algunos conceptos concretos. Para ello, el ensayista expone sus conocimientos enciclopédicos o generales: origen de la

teoría que se va a debatir, principales representantes o seguidores, resultados alcanzados hasta el momento, etc., y lo hace mediante un resumen.

Es fundamental subrayar la importancia que tiene algunas veces el final de la narración/exposición como transición hacia la argumentación propiamente dicha. La transición de una parte a otra del texto argumentativo se podía hacer, según la tratadística retórica, de tres maneras: ya mediante una digresión afectiva que desempeña el papel de un nuevo exordio, ya mediante una *propositio* o resumen del contenido conceptual de la narración/exposición, ya desglosando ésta mediante una *partitio*. La partición consistía en dividir la materia en los puntos que iban a desarrollarse, con el fin de que la exposición fuera detallada. Este es el caso del ensayo de Ortega, que carece de narración/exposición, pero que tiene unos párrafos de transición en los que aparece una *partitio* ([5] y [6])

La **argumentación** es la categoría más importante de la superestructura argumentativa, pues en ella se presentan las pruebas destinadas a razonar la tesis defendida en el texto y la refutación de las contrarias. En este ensayo ocupa los párrafos [7] al [13] y en ella se intenta explicar con argumentos las peculiaridades de la psicología de Salomé, que, junto a Judit, “son dos variedades que hallamos en el tipo de mujer más sorprendente, por ser el más contradictorio: “la mujer de presa” [5]. Para entender en sus justos términos la argumentación que a continuación se va a desarrollar hay que tener presentes las premisas de la misma, que han sido presentadas en el exordio y cuyo punto de acuerdo se buscaba en **lugares de la esencia**<sup>6</sup>: partiendo de la base de que existe una ‘esencia de la feminidad’, hay unas mujeres que la encarnan mejor que otras ([3] y [4]). La primera razón que esgrime Ortega para explicar la peculiar actitud de Salomé ante la realidad es la educación que ha recibido. Se trata de una **argumentación por la causa**, utilizada cuando se presupone que “cuando se trata de actos humanos, (...) estos son razonables” [Perelman y O-Tyteca, § 61: 406]<sup>7</sup>:

[7] “La planta Salomé nace sólo en las cimas de la sociedad. Fue en Palestina una princesa mimada y ociosa, y hoy podría ser una hija de banquero o del rey del petróleo. Lo decisivo es que su educación, en un ambiente de prepotencia, ha borrado en su espíritu la línea dinámica que separa lo real de lo imaginario. Todos sus deseos fueron siempre satisfechos y lo que le era indeseable quedaba suprimido de su contorno. El dato esencial de su leyenda, la clave de su mecanismo psicológico está en el hecho de que Salomé obtiene todas sus demandas. Como para ella desear es lograr, han quedado atrofiadas en su alma todas aquellas operaciones que los demás solemos ejercitar para conseguir la realización de nuestros apetitos. Las energías, de esta suerte vacantes, vinieron a verterse sobre la turbina del deseo, convirtiendo a Salomé en una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías”

<sup>6</sup> Son aquéllos que presuponen que es superior lo que encarna mejor una esencia. No olvidemos que la tópica es un mecanismo productor de ideología implícita. En la selección de los tópicos que van a sustentar una argumentación aflora la postura ideológica del autor ante la realidad; la tópica queda, la mayoría de las veces implícita, presupuesta, elidida o sobreentendida en los argumentos, pero no por ello deja de informar acerca de la concepción que el emisor tiene de la vida y de la cultura.

<sup>7</sup> Los argumentos basados en el nexa causal presuponen que los actos humanos son razonables, es decir, que toda acción tiene una causa. Permiten argumentar de dos maneras: a) dado un acontecimiento tratar de descubrir la existencia de una causa que haya podido determinarlo; b) ocurrido un acontecimiento, procurar evidencia el efecto que debe resultar de ello.



La faceta imaginativa de Salomé supone, en la estimativa de Ortega, y según las premisas que nos presentó en el exordio, "una deformación de la feminidad". ¿Por qué? De nuevo su argumentación buscará el acuerdo en lugares de la esencia: "Porque la mujer normalmente imagina, fantasea menos que el hombre, y a ello debe su más fácil adaptación al destino real que le es impuesto. Para el varón lo deseable suele ser una creación imaginativa, previa a la realidad; para la mujer, por el contrario, algo que descubre entre las cosas reales". Repárese en el adverbio *normalmente*, que apunta a los **lugares de la cantidad**, aquellos sirven para admitir que es mejor o más aceptable lo que se hace de forma habitual o frecuente, hasta tal punto que el paso de lo que se hace a lo que se debe hacer, de lo normal a la norma, parece evidente.

Estas afirmaciones son ilustradas con un caso particular. Se trata de una argumentación por el **ejemplo**, que es un tipo de razonamiento a través del cual un hecho concreto, real o verosímil, sirve para probar otro hecho concreto. El ejemplo se basa en una *relación de semejanza*:

"Así, en el orden erótico, es frecuente que el hombre forje *a priori*, como Chateaubriand, un *fantôme d'amour*, una imagen irreal de mujer a la que dedica su entusiasmo. En la mujer es esto sobremanera insólito, y no por casualidad, sino merced a la sequía de imaginación que caracteriza la psique femenina".

Ortega está planteando un razonamiento de carácter cuasi-lógico presentado bajo la forma de una implicación silogística, pero no hay que olvidar que parte de premisas verosímiles basadas en lugares de la esencia y de la cantidad sólo aceptadas por un auditorio particular, determinado; el razonamiento sería el siguiente: Dado que la mujer es, por lo general, escasamente imaginativa, frente al hombre, que sí lo es, Salomé, al ser fantaseadora, contraviene la psique femenina, de manera que "contrae en ella la feminidad una desviación masculina" [8].

En apoyo de esta deducción Ortega aporta una **prueba de hecho**: la virginidad de la protagonista, avalada a su vez por un **argumento de autoridad**: "...Un exceso de virginidad corporal, una inmoderna preocupación de prolongar el estado de doncellez suele presentarse en la mujer al lado de un carácter masculino. Mallarmé vio certeramente suponiendo a Salomé frígida" [8]. Ortega continúa argumentando teniendo en cuenta, como punto de partida para conseguir el acuerdo con el lector, los **lugares de la esencia de lo femenino y lo masculino**, con el fin de establecer un **contraste** entre ambos sexos. Como la feminidad se revela "en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona" [3], Salomé, que es medio varonil, se entrega "a un fantasma, a un ensueño de su propia elaboración" [9]. A su vez, la caracterización de Salomé como una desviación de la esencia femenina lleva a Ortega a **definirla como antonomasia** de un determinado tipo de mujeres, de cuya esencia es la mejor encarnación: "El caso se repite invariable: toda Salomé arrastra en medio de la opulencia una vida malhumorada..." [10]; "las Salomé buscan siempre..." [11].

Como puede observarse, la argumentación orteguiana juega con las nociones de *norma* y de *normal*; entre ambas existe una transitividad recíproca: unas veces se deduce lo normal de la norma y otras veces es la norma la que se deduce de lo constatado como

normal. La noción de *lo normal* se establece, como ya hemos dicho, en función de un grupo de referencia, aunque éste no suele hacerse explícito. En nuestro ensayo, la norma que rige el comportamiento femenino se ha obtenido de lo que un grupo (el de los hombres) ha considerado como normal. Cuando ciertos individuos se apartan de lo normal, o modifican el sentido que un grupo de referencia da a esta noción, son considerados antisociales, marginales, locos, etc. En este sentido, y según la interpretación de Ortega, Salomé es un “síntoma de feminidad deformada”.

Una argumentación basada en la **interacción entre el acto y la persona** sirve a Ortega para explicar la actitud de Salomé ante el amor: cuando la princesa hebrea proyecta sus ensueños en un hombre de carne y hueso, lo hace en aquél que es distinto de los demás, en la idea de que se va a parecer al que ella imaginaba; es decir, Ortega explica los actos de la persona en función de la concepción previa que de ella tiene: por ser fantaseadora, Salomé sólo puede enamorarse de un fantasma. La causa de esta actitud peculiar de Salomé es su masculinidad:

[13] “Salomé ama a su fantasma, a él se ha entregado, no a Juan Bautista. Es éste para ella meramente un instrumento con que dar a aquél corporeidad. El sentimiento de Salomé hacia su hirsuta persona no es de amor, sino más bien el apetito de ser amada por él. La masculinidad de Salomé había de llevarla sin remedio a entrar en la relación erótica con una actitud de varón. Porque el hombre siente el amor primariamente como un violento afán de ser amado, al paso que para la mujer lo primario es sentir el propio amor, la cálida fluencia que de su ser irradia hacia el amado y la impulsa hacia él. La necesidad de ser amada es sentida por ella sólo como una consecuencia y secundariamente. La mujer normal, no se olvide, es lo contrario de la fiera, la cual se lanza sobre la presa: ella es la presa que se lanza sobre la fiera”.

Pero lo más interesante de esta *argumentación causal* son las premisas en las que se fundamenta: la calificación como *varonil* de la actitud amorosa de Salomé se basa en una concepción teórica *a priori*: Ortega distingue en el hombre y la mujer dos comportamientos diferentes ante el sentimiento amoroso; se trata de una **opinión que es presentada como una verdad**. Como señalan Perelman y O-Tyteca, esto responde a una actitud frecuente en quien argumenta, que siempre tiende a elevar el estatuto de los objetos del acuerdo en que se apoya. Según Ortega, para el hombre, la necesidad de sentirse amado es un fin, mientras que para la mujer es una consecuencia. Este modo de interpretar la relación que une un hecho con sus consecuencias es un mecanismo argumentativo, pues, como han señalado Perelman y O-Tyteca, “si se quiere minimizar un efecto, basta con presentarlo como una consecuencia; si se desea aumentar su importancia, hay que presentarlo como un fin” [TA, § 63].

Lo más interesante de este ensayo es la manera de presentar las premisas en las que funda su argumentación, con el fin de lograr la mayor eficacia persuasiva. Parte de un sistema de valores u opiniones, por tanto, sólo convincentes para un auditorio particular, pero las presenta como si fueran una descripción de *hechos* o de una *verdad*, con lo que eleva su estatuto y las convierte en premisas convincentes para auditorios universales. Al tratarse de *opiniones* sólo verosímiles o meramente probables, necesitan ser argumentadas; cuando no lo son, sólo persuaden a un determinado receptor, que las admite sin cuestionar. Y esto es lo que realmente sucede en el ensayo de Ortega, que segu-

ramente persuadía a sus lectores de 1921, pero cuyas ideas resultan hoy en día cuando menos escandalosas.

El **epílogo** es la última categoría de la superestructura argumentativa. Su función era doble: por un lado, resumir los puntos principales de la argumentación desarrollada, con el fin de hacer explícita la conclusión; por otro lado, estaba orientado a despertar una actitud positiva en el receptor, con el fin de que mostrara una actitud favorable respecto a lo dicho. Estas funciones se siguen cumpliendo en el ensayo moderno, aunque no de la misma manera, dada la índole fragmentaria y espontánea del mismo.

La síntesis del contenido puede presentarse en forma de resumen no exhaustivo, pero si se busca un mayor efecto persuasivo, es frecuente que en el epílogo aparezca una imagen, una frase brillante, es decir, una expresión particularmente poderosa que capte emocionalmente al receptor y le deje impreso un determinado sabor o impresión. Esto dependerá del grado de importancia que le conceda a la persuasión afectivo-estilística o a la persuasión a través del razonamiento.

Este tipo de mecanismos, que buscan explotar la fuerza persuasiva de la evocación imaginaria a través de recursos relacionados con la ficción, como la *evidentia*, la descripción, la prosopopeya, etc., son frecuentes en Ortega. Lo podemos observar en este ensayo (parágrafo [14]), donde se alude a la conclusión de la argumentación previamente desarrollada (que Salomé es una “mujer de presa” porque su esencia es varonil), pero donde se nos presenta, sobre todo, una evocación imaginaria de esta mujer tal y como la ve la subjetividad del ensayista.

### **Cómo se dice: ámbito verbal-elocutivo**

En el ensayo predomina el modo de presentación lingüística que la tradición retórico gramatical llamara *enarrativo o exegetático*, traducible como *expositivo-argumentativo*, aquel a través del que el sujeto de la enunciación comenta, interpreta, informa, tomando él solo la palabra. Este modo actúa como marco, de manera que los demás modos de presentación (narración, descripción, diálogo, etc.), cuando aparecen, le quedan subordinados. Los tiempos verbales de este modo de presentación lingüística son los correspondientes a la esfera del presente (presente, imperfecto, futuro, pret. perfecto), como se observa en el texto de Ortega, de manera que, incluso cuando narra, alterna el indefinido con el presente histórico, con el fin de acercar el pasado al momento presente.

El texto ensayístico no está redactado en un lenguaje especializado, sino en la lengua natural, por lo que su léxico no es técnico ni monosémico. En nuestro ensayo sólo aparecen términos técnicos que ya han sido incorporados al lenguaje corriente y son generalmente conocidos por el lector de cultura media: *morfología, turbina, energía, plasma, hidroterápico*. Pero si la lengua del ensayo no es especializada, tampoco es la propia del uso estándar general, sino que está por encima, acercándose al uso desautomatizado del lenguaje poético. Como ha dicho P. Aullón de Haro, “la formaliza-

ción lingüística del discurso del ensayo se presenta (...) equidistante de la tensión antiestándar del lenguaje artístico así como de la denotación y absoluta univocidad que el lenguaje científico pretende” [1987: 102]. El ensayista antepone la claridad y la precisión al ornato excesivo, sin perder por ello la elegancia y el refinamiento artístico; asimismo posee rasgos del lenguaje conversacional que le confieren agilidad y fluidez (giros coloquiales y afectivos, ordenación subjetiva de la frase, apelación al tú). Esta llaneza y naturalidad propia del ensayo está determinada contextualmente por la atención debida al receptor, que es culto pero no especializado, y por la finalidad persuasiva (hay que seducirlo)

A su vez, este esfuerzo en pro de un registro que permita la comprensión rápida e inteligente de los asuntos va unido a la intención singular de cada escritor por cuajar un estilo personal que dé al ensayo, en los casos más acertados, una dimensión artística. Los ensayos más interesantes y atractivos serán aquellos que junto a la reflexión subjetiva sobre un tema, la personalidad del autor haya sido de alguna manera proyectada en el texto a través de una voluntad de estilo que trascienda la circunstancialidad de las ideas, concediendo valor artístico a la forma como trasunto del hombre. Por eso podremos hablar de ensayos *literarios* y de ensayos no literarios o ajenos a esta consideración. En el ensayo de Ortega las figuras no son un mero ornato, sino que contribuyen a la formulación del pensamiento; éste se hace explícito adquiriendo una determinada forma verbal. Por ejemplo:

“Como para ella **desear es lograr**, han quedado atrofiadas en su alma todas aquellas operaciones que los demás solemos ejercitar para conseguir la realización de nuestros apetitos. **Las energías, de esta suerte vacantes, vinieron a verterse sobre la turbina del deseo, convirtiéndose a Salomé en una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías**”

La metáfora de la “fábrica de fantasías” no tiene una mera función estética, sino que sirve a Ortega para expresar un aspecto dinámico, activo en la tendencia de Salomé hacia la imaginación. Consigue, además, aumentar la presencia en la mente del lector del objeto descrito. Perelmena y O-Tyteca señalaron que hay figuras que suelen adquirir una dimensión argumentativa porque, a la hora de presentar las ideas, pueden provocar ciertos efectos, como: sugerir una elección, evocar una presencia, reforzar la comunicación con el receptor. Pero hay también figuras que son argumentos por sí mismas, como la metáfora, la comparación, el símbolo... En general, en este tipo de textos todas las figuras aúnan simultáneamente la función estético-emotiva y la función argumentativa: sirven para expresar algún tipo de contenido emocional o para comunicar más atinadamente contenidos conceptuales; todas, además, contribuyen a la persuasión: buscan llamar la atención del receptor y lograr su adhesión. Incluso muchas figuras tienen también una función cognoscitiva, es decir, indican que el escritor ve la realidad de otra manera, crea objetos nuevos y nuevas situaciones: en la metáfora, dos realidades intercambian propiedades con el fin de producir un objeto nuevo, en el cual las semejanzas promueven la asimilación de las diferencias.

### **Quién habla: protagonismo del emisor**

Es ya un tópico señalar que el rasgo más característico del ensayo es su alto grado de personalismo o subjetividad. Efectivamente esto es así, pero no estará de más pormenorizar en qué consiste esta peculiaridad. Lo primero que habría que decir es que la perspectiva desde la que se concibe todo ensayo es la única del *yo*; esto da lugar a una situación enunciativa caracterizada por el sincretismo en un solo actante de la función de enunciador o agente que emite los signos lingüísticos, la función de observador o focalizador y la función ideológica del autor implícito.

El personalismo del ensayo también se manifiesta mediante la inclusión de contenidos emotivos procedentes de la experiencia personal e íntima del autor (recuérdese a Montaigne: "Je suis moi même la matière de mon livre"). No obstante, aunque la confesión o autodescripción no es un rasgo generalizable a todos los ensayos, cuando aparece, la introspección del yo y el análisis que éste hace de la realidad constituye un método 'objetivo' de conocimiento: la experiencia individual puede tener valor genérico porque "cada hombre encierra la forma entera de la condición humana", como también señaló Montaigne.

En este terreno habría igualmente que situar la voluntad de estilo personal, pues la argumentación se realiza no sólo mediante razonamientos, sino también a través de la fantasía (analogías, comparaciones, metáforas...) y de la elección y uso singular de los registros de la lengua común. Igualmente, la argumentación ensayística debe gran parte de su eficacia y credibilidad a los mecanismos de personalización orientados a enriquecer y matizar el *éthos* del enunciador (deseo de causar buena impresión) como vía emotiva para alcanzar la persuasión del receptor. La Retórica aristotélica sistematizó estos procedimientos de argumentación, que están vivos en el ensayo: *phrónesis* (sensatez intelectual, saber razonar bien, ser claro y atractivo en el estilo), *areté* (franqueza, sinceridad, amor por la justicia y la verdad) y *eúnoia* (respeto al auditorio, al que debe mostrar modestia, cortesía, moderación).

### **A quién se dirige: presencia del lector:**

El ensayo va dirigido a un lector no especializado, de cultura media, curioso, sensible y abierto, que lea 'problematizando' la realidad. Por centrar su labor en el terreno de *lo opinable*, el ensayista presupone que, dada la complejidad de lo real y la contingencia del pensamiento personal, su opinión individual (cuajada en función de un aquí y un ahora anejos a su propia situación existencial) no es ni la única ni la definitiva; sabe que sus argumentos no son irresistibles a la crítica, sino que pueden ser sometidos al juicio de otra individualidad. Ortega lo expresa claramente

"Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico: no han de

obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueren hermanos enemigos" [1975: 38].

Por tanto, el ensayista reconoce en el lector idéntica libertad de pensamiento e idéntica subjetividad para opinar; pretende establecer con el lector un diálogo o confrontación de puntos de vista.

El interlocutor se hace presente en el texto ensayístico de dos maneras. La primera, como lector implícito o modelo: es, en la línea de Iser o Eco, el lector virtual previsto por el texto, capaz de descodificar las implicaciones, inferencias y presuposiciones anejas a la argumentación; es el lector prefigurado en las premisas elegidas como punto de partida de la argumentación, pues éstas presuponen un sistema de valores y de lugares comunes que han de ser previamente admitidos por el lector para poder ser persuadido. La argumentación ensayística está orientada a la vida social (no está aislada en un universo de conocimiento autónomo), por lo que en ella intervienen valores, prejuicios, principios, etc. que atestiguan una ideología y unas condiciones sociohistóricas de producción; ambas circunstancias contribuyen a prefigurar la imagen del lector implícito. Pero el lector real puede rechazar los valores implícitos en las premisas por su tendenciosidad, por su unilateralidad o por su insuficiencia intrínseca. Un ejemplo lo encontramos en el ensayo seleccionado: Ortega prevé un lector implícito que acepte sin discusión como premisas de la argumentación que la esencia de la feminidad se revela en la entrega a otra persona, y la de la masculinidad en el impulso a apoderarse de otro ser. Dichas premisas, que apelan al sistema ideológico del receptor, diseñan un cierto lector implícito y no otro, pensando en el cual se plantea y desarrolla la argumentación. Evidentemente, estas premisas no serán aceptadas por un lector ideológicamente más progresista en cuanto a la relación entre los sexos.

No obstante, no podemos dejar de subrayar algo muy importante: el ensayista antepone la coherencia argumentativa de su propio pensamiento a la pretensión de influir en el receptor, de ahí que no siempre adapte las premisas de sus razonamientos al sistema de creencias de su potencial auditorio (que es lo que, según Aristóteles y Perelman hay que hacer para persuadir con una argumentación), sino que sea intencionadamente polémico, crítico, independiente.

La segunda manera de hacer presente en el texto al receptor es como destinatario interno del discurso, que es un delegado textual del lector real. Puedes ser: 1) *representado*: aparece un /tú/ explícito en el enunciado, y las correspondientes formas verbales y determinantes de segunda persona, vocativos, interrogaciones, exhortaciones, estímulos directos a participar en la reflexión, atribución de posibles objeciones (simulación de diálogo o discusión real). En el ensayo de Ortega, directamente aparece el *tú* en el párrafo [14] 2) *No representado*: aparece implícito en la forma /nosotros/ y las formas verbales de primera persona del plural, que incluyen al autor y al lector, permitiendo la universalización de la experiencia particular. Dice Ortega: "La clasificación que hacemos de los seres humanos...." [4]; "No intentemos ahora averiguar por qué" [11]. También mediante sintagmas como "el hombre", "la gente", "la persona que"... "quien", "uno", "nadie", "alguien" (para referirse a 'cualquier persona'). En nuestro ensayo selec-

cionado tenemos al lector implícito no representado en construcciones como: "La mujer, no se olvide..." [13].

### **Para qué se escribe: ámbito de la finalidad y de la función del ensayo.**

La finalidad de la argumentación es alcanzar la *persuasión* del receptor y por ende su respuesta o efecto perlocutivo, ya sea en forma de acción concreta, ya sea a través de la modificación de su conducta o de su sistema de ideas o creencias. Por ello, todo texto argumentativo constituye un macroacto de habla perlocutivo. No obstante, en el macroacto de habla perlocutivo que supone el texto ensayístico predomina la intención justificativa sobre la docente; esto es así porque el ensayista no trata tanto de lograr el asentimiento del receptor cuanto de establecer la justeza de un pensamiento, de una conclusión personal, parcial y subjetiva, posible entre otras; porque no pretende persuadir al receptor de la verdad de unos contenidos para promover una acción, sino persuadirlo de lo bien fundado de la argumentación y de la necesidad de pensar acerca de ellos, con el fin de inspirarlo y motivarlo para que pueda reflexionar por su cuenta. Unamuno decía que escribía para "despertar las dormidas conciencias de los lectores". El ensayo se caracteriza, en consecuencia, por su *apertura*.

El ensayo tiene una función social concreta: no sirve para divulgar en lenguaje corriente doctrinas y teorías dominadas sólo por los especialistas, sino para replantear críticamente los fundamentos de la realidad en todas sus dimensiones, desde los aspectos más nimios a los más trascendentales. El ensayista asume la imposibilidad de encontrar la respuesta verdadera a determinadas cuestiones de la vida o de la cultura, pero ofrece una opinión orientadora que ilumine a sus coetáneos, colaborando así a la posible solución de los problemas.

### **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

ADORNO, T. W.: [1962], "El ensayo como forma", en *Notas de Literatura*, Barcelona, Taurus, pp. 11-36.

ARENAS CRUZ, M. E.: [1996], "Los tópicos del exordio en el ensayo moderno" en J. A. RUIZ CASTELLANOS y A. VIÑEZ SÁNCHEZ (coords.), *Diálogo y Retórica*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 83-86.

----[1997], *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

---- [1998] "Un acercamiento a la forma del ensayo moderno a la luz del concepto retórico-quintiliano de *digressio*", en T. ALBALADEJO, E. DEL RÍO y J. A. CABALLERO (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica*, vol. II, Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Calahorra, pp. 463-472.

AULLÓN DE HARO, P.: [1987] *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

- [1992] *Teoría del ensayo, como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum.
- CHICO RICO, F.: [1987] *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso argumentativo*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GARCÍA BERRIO, A.: [1992] "Problemática general de la teoría de los géneros", en A. GARCÍA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, pp. 11-83.
- y M. T. HERNÁNDEZ, [1988], *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GUILLÉN, C.: [1985], "Los géneros: genología", en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, pp. 141-181.
- HAMBURGUER, K.: [1986], *Logique des genres littéraires*, París, Seuil.
- HERNADI, P.: [1978], *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch Editor.
- HUERTA CALVO, J.: [1992], "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios", en A. GARCÍA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, pp. 141-232.
- LUKÁCS, G.: [1975], "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MONTAIGNE. *Ensayos*, ed. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, J.: [1966], *El Espectador IV*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 168-172.
- [1975] "Lector...", en *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar (1ª reimp.), pp. 13-68.
- PERELMAN, Ch. [1982], *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, París, Vrin.
- y L. OLBRECHT-TYTECA [1989], *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- RACIONERO, Q. [1990], edición de ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Gredos.



## ESQUEMA DE SALOMÉ

José Ortega y Gasset<sup>8</sup>

En la morfología del ser femenino acaso no haya figuras más extrañas que las de Judit y Salomé, las dos mujeres que van con dos cabezas cada una: la suya y la cortada.

Es curioso que en toda especie de realidades se presenten casos extremos donde la especie parece negarse a sí misma y convertirse en su contrario. Son naturalezas fronterizas que, por decirlo así, pertenecen a dos reinos confinantes, como ciertos animales que casi son plantas, o ciertas sustancias químicas que casi son plasma viviente. Yace en ellas el equívoco propio de todo lo que es término y extremo; así, el perfil de los cuerpos, que es la línea en que terminan, no se sabe bien si les pertenece a ellos o al espacio circundante que los limita.

Una meditación seriamente conducida, que no se pierda en los arrecifes de las anécdotas ni en una casuística de azar, nos revela la esencia de la feminidad en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona. Todo lo demás que la mujer hace o que es tiene un carácter adjetivo y derivado. Frente a ese maravilloso fenómeno la masculinidad opone su instinto radical, que la impulsa a apoderarse de otra persona. Existe, pues, una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acodo.

El conflicto surge cuando en ese instinto radical de lo femenino y lo masculino se producen desviaciones e interferencias. Porque es un error suponer que el hombre y la mujer concretos lo sean siempre con plenitud y pureza. La clasificación que hacemos de los seres humanos en hombre y mujeres es, evidentemente, inexacta; la realidad presenta entre uno y otro término innumerables gradaciones. La biología muestra cómo la sexualidad corporal se cierne indecisa sobre el germen hasta el punto de que sea posible someterlo experimentalmente a un cambio de sexo. Cada individuo vivo representa una peculiar ecuación en que ambos géneros participan, y nada menos frecuente que hallar quien sea "todo un hombre" o "toda una mujer". Esto que acontece con la sexualidad corporal resulta aún más patente cuando observamos la sexualidad psicológica. El principio masculino y el femenino, el *Ying* y el *Yang* de los

---

<sup>8</sup> En *El espectador*, Vol. IV, Obras Completas II, Madrid, Alianza, 1983.

pensadores chinos, parecen disputarse una a una las almas y venir en ellas a fórmulas diversas de compromiso, que son los tipos varios de hombre y mujer.

Así, Judit y Salomé son dos variedades que hallamos en el tipo mujer más sorprendente, por ser el más contradictorio: la mujer de presa.

Fuera vano empeño querer hablar adecuadamente de una u otra figura sin la longitud proporcionada, y habré de reducirme ahora a anticipar un brevísimo esquema de Salomé.

La planta Salomé nace sólo en las cimas de la sociedad. Fue en Palestina una princesa mimada y ociosa, y hoy podría ser la hija de un banquero o del rey del petróleo. Lo decisivo es que su educación, en un ambiente de prepotencia, ha borrado en su espíritu la línea dinámica que separa lo real de lo imaginario. Todos sus deseos fueron siempre satisfechos y lo que le era indeseable quedaba suprimido de su contorno. El dato esencial de su leyenda, la clave de su mecanismo psicológico está en el hecho de que Salomé obtiene todas sus demandas. Como para ella desear es lograr, han quedado atrofiadas en su alma todas aquellas operaciones que los demás solemos ejercitar para conseguir la realización de nuestros apetitos. Las energías, de esta suerte vacantes, vinieron a verterse sobre la turbina del deseo, convirtiendo a Salomé en una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías. Ya esto significa una deformación de la feminidad. Porque la mujer normalmente imagina, fantasea menos que el hombre, y a ello se debe su más fácil adaptación al destino real que le es impuesto. Para el varón lo deseable suele ser una creación imaginativa, previa a la realidad; para la mujer, por el contrario, algo que descubre entre las cosas reales. Así, en el orden erótico, es frecuente que el hombre forje *a priori*, como Chateaubriand, un *fantôme d'amour*, una imagen irreal de mujer a la que dedica su entusiasmo. En la mujer es esto sobremanera insólito, y no por casualidad, sino merced a la sequía de imaginación que caracteriza la psique femenina.

Salomé es fantaseadora a lo varonil, y como su vida imaginaria es lo más real y positivo de su vida, contrae en ella la feminidad una desviación masculina. Añádase a esto la insistencia con que la leyenda alude a su virginidad intacta. Un exceso de virginidad corporal, una inmoderna preocupación de prolongar el estado de doncella suele presentarse en la mujer al lado de un carácter masculino. Mallarmé vio certeramente suponiendo a Salomé frígida. Su carne, prieta y elástica, de finos músculos acrobáticos -Salomé danza-, cubierta con los resplandores que emanan de las gemas y los metales preciosos, deja en nosotros la impresión de un "reptil inviolado".

No sería mujer Salomé si no necesitase entregar su persona a otra persona; pero, mujer imaginativa y frígida, la entrega a un fantasma, a un ensueño de su propia elaboración. De esta suerte su feminidad se escapa toda por una dimensión imaginaria.

Sin embargo, con ocasión de su amorosa quimera, descubre al cabo Salomé la distancia entre lo real y lo fantástico. El tetrarca poderoso no puede fabricar un hom-

bre que coincida con la imagen instalada en aquella audaz cabecita. El caso se repite invariable: toda Salomé arrastra en medio de la opulencia una vida malhumorada, displicente y, en el fondo, macerada por la acritud. Echa de menos el soporte material sobre el que pueda descargar su creación fantasmagórica y, como quien prueba trajes a maniqués, ensaya el irreal perfil de su ensueño sobre los hombres que ente ella transitan.

Un día entre los días cree, por fin, Salomé haber hallado en la tierra la incorporación de su fantasma. No intentemos ahora averiguar por qué. Tal vez se trata sólo de un *quid pro quo*: la coincidencia de su paradigma con este hombre de carne y hueso que llaman Juan el Bautista es más bien negativa. Sólo se parece a su ideal en que es distinto de los demás hombres. Las Salomé buscan siempre un varón tan distinto de los demás varones, que casi pertenece a un nuevo sexo desconocido. Otro síntoma de feminidad deformada. El Bautista es un personaje peludo y frenético, que vocea en los desiertos y predica una religión hidroterápica. No podía Salomé haber caído peor; Juan Bautista es un hombre de ideas, un *homo religiosus*: el polo opuesto a Don Juan, que es el *homme à femmes*.

La tragedia se dispara, inevitablemente, como una reacción química de índole explosiva.

Salomé ama a su fantasma; a él se ha entregado, no a Juan Bautista. Es éste para ella meramente el instrumento con que dar a aquél corporeidad. El sentimiento de Salomé hacia su hirsuta persona no es de amor, sino más bien el apetito de ser amada por él. La masculinidad de Salomé había de llevarla sin remedio a entrar en la relación erótica con una actitud de varón. Porque el hombre siente el amor primariamente como un violento afán de ser amado, al paso que para la mujer lo primario es sentir el propio amor, la cálida fluencia que de su ser irradia hacia el amado y la impulsa hacia él. La necesidad de ser amada es sentida por ella sólo como una consecuencia y secundariamente. La mujer normal, no se olvide, es lo contrario de la fiera, la cual se lanza sobre la presa; ella es la presa que se lanza sobre la fiera.

Salomé, que no ama a Juan Bautista, necesita ser amada de él, necesita apoderarse de su persona, y al servicio de este anhelo masculino pondrá todas las violencias que el varón suele usar para imponer al contorno su voluntad. Ved por qué, como otras un lirio entre las manos, lleva esta mujer una cabeza segada entre sus largos dedos marmóreos. Es su presa vital. Rítmico el paso, ondulante el torso, corvino el rostro hebreo, avanza por la leyenda, y sobre la cabeza yerta, de ojos vidriosos, se inclina su alma con un rapaz encorvamiento de azor o de neblí...

Pero es una historia demasiado intrincada y prolija para que yo la cuente aquí está del trágico *flirt* entre Salomé, princesa, y Juan Bautista, intelectual.



## GENERACIONES Y SEMBLANZAS DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

### INTRODUCCIÓN

Recogiendo varios ecos medievales, Rafael Lapesa reunió escritos y notas suyas en el volumen *Generaciones y semblanzas de claros varones y gentiles damas que ilustraron la Filología hispánica de nuestro siglo* (1998). Por igual, nosotros vamos a hacer referencia a nombres del pensamiento español del siglo XX -pensamiento entendido en sentido amplio, que incluye también lo filológico, así como las ideas manifestadas a través de los textos literarios-; de nuestro lado sumamos las presentes páginas a las del libro anterior *Introducción al pensamiento español del siglo xx: Dos estudios* (Málaga, Ed. Ágora).

Cabe decir en dos palabras que el aludido volumen de don Rafael, aunque a veces meramente abocetado debido a la muy avanzada edad de su autor cuando lo ultimó -cerca de noventa años enteros-, encierra testimonios vivenciales e históricos insustituibles acerca de Menéndez Pidal y su escuela, y acerca también de autores contemporáneos y concomitantes con Don Ramón y con él mismo; se trata de páginas que llevan en sí párrafos a veces preciosos en los que con gran mesura se nos hace ver (a veces en una mera insinuación) la grandeza intelectual de la España del primer tercio del siglo XX, y la quiebra que voluntariamente imprimió a tal grandeza el franquismo triunfador en los campos de batalla.

Aludir en todo caso -según vamos a hacer- a esa centuria del Novecientos lleva a recordar siquiera la articulación política (e intelectual) que va a tener la Edad Contemporánea entre nosotros, para que así quepa situar las cosas y tener conciencia del trasfondo y la urdimbre política general que va a tener la historia intelectual.

### EL SIGLO LIBERAL ESPAÑOL Y LA "EDAD DE PLATA"

En términos académicos, la historia contemporánea española se estima que transcurre entre hacia 1808 y nuestros días. Algún autor ha insistido en particular en que como realmente el verdadero e irreversible paso a lo contemporáneo no se produce sino tras 1833, debemos entender por "España contemporánea" nada más que este tiempo que se inicia luego de la desaparición de la monarquía absoluta fernandina.

Podría asimismo decirse que en 1808/33 estamos en los pródromos de nuestra Edad Contemporánea, que se inicia a fines del año 33 con la nueva división territorial, en 1834 con el Estatuto Real y la Cuádruple Alianza, etc., y que se prolonga así hasta nuestros días.

Aunque las anteriores consideraciones podrían dar lugar a bastantes páginas, de cualquier manera que sea lo que ahora nos importa más es la unicidad llamada "Edad de Plata" de la cultura española y asimismo otra unicidad menos advertida quizá que es la del "siglo liberal español", que unos datan más estrictamente entre 1837 y 1936, y otros -de manera más amplia- entre 1834 y 1936; estamos de cualquier forma ante un siglo -aproximadamente exacto- de vigencia constitucional.

A la conciencia colectiva española se la ha educado en la idea de que tenemos una Edad Media heroica (el Cid, etc.), y un llamado Siglo de Oro asimismo heroico (hazañas de América, Flandes en otro sentido, etc.) y de esplendor inigualado de los teólogos, los literatos en lengua vernácula, o los pintores; no obstante, esa misma conciencia no ha sido informada de otro momento de asimismo importante relieve en nuestras experiencias como pueblo: nos referimos justamente a este "siglo liberal". El siglo XVIII y sobre todo el XIX están muy estigmatizados en las valoraciones tradicionales y conservadoras, pues se los ve como centurias extranjerizantes y demo liberales (la segunda); incluso se ha hablado de los años o los siglos que no debieran haber existido. Desde el punto de vista de los valores civiles, de la ética colectiva, del pensamiento, las letras y las artes, etc., el siglo liberal ofrece componentes y momentos de no menos de relieve y no menos necesarios de conocer que los del conocido como "Siglo de Oro".

En el transcurso de este siglo constitucional se despliega además la "Edad de Plata" de la cultura española, que va de hacia 1868 a 1936; de ninguna manera puede quedar reducida la cronología de la Edad de Plata a los años del primer tercio del siglo XX, según una difundida concepción que nos parece que no responde en absoluto a los hechos. De otra parte y por justicia histórica hay que recordar que fue en 1963 el penetrante historiador José María Jover quien planteó tal concepto historiográfico de "Edad de Plata de la cultura española"; lo hizo en un momento de su colaboración en el volumen escrito por los entonces catedráticos de la Universidad de Valencia Antonio Ubieto, Juan Reglá y el propio Jover, *Introducción a la Historia de España*; en la que se proclamaba:

A partir de 1875 la cultura española emprende un camino ascendente que va a llevada muy pronto a un período de apogeo sin precedentes desde el Siglo de Oro. [...] En la época del eclecticismo [1843-1875], la cultura española tiene un carácter provinciano, secundario, carente de nivel en relación con el resto de Europa. [...] Entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos. Los nombres de Pérez Galdós, de Sorolla, de Unamuno, de Ortega, de Ramón y Cajal, de Menéndez Pelayo, de Albéniz, de Benavente y de García Lorca expresan entre otros muchos,

este prestigio europeo de lo español que [...] no tenía precedente desde mediados del siglo XVII.

Así quedó planteado -según decimos- este concepto historiográfico de Edad de Plata; luego otras versiones del mismo lo han limitado a referirse a la época 1898-1936 (o 1902-1939, etc.), creemos nosotros que con falta de adecuación empírica, pues el espacio temporal 1868-1936 (digamos) resulta una unicidad histórica que no ya los estudiosos, sino quienes han vivido en ella identifican y reconocen: don Julio Caro Baroja ha manifestado alguna vez la sensación íntima y vivencial que posee de esa continuidad entre el tercio último del Ochocientos y el tercio inicial del siglo XX.

Recordemos asimismo que la fase de la Edad de Plata que se corresponde históricamente con la Restauración (1875-1902) quedaba caracterizada en las páginas a que venimos aludiendo de José M<sup>a</sup> Jover en tanto se distinguió "por una considerable voluntad de trabajo en el orden científico (Cajal, Menéndez Pelayo, Hinojosa, Ribera), por un esfuerzo de europeización (Institución Libre de Enseñanza), por un predominio de la observación y de la descripción en el campo de la creación artística (novela, pintura)".

A propósito de estos tiempos "de plata" dentro del siglo constitucional puede aludirse a cómo no han quedado bien planteados -nos parece- en los tomos XXXVI/2 y XXXIX en la *Historia de España* de Espasa-Calpe o *Historia de España* de Menéndez Pidal: no se articula bien en ellos la secuencia 1875/1902 con la de 1898/1936, no se denomina sino a la segunda "Edad de Plata", no se dedica -según se hubiese esperado- una referencia adecuada a la labor historiográfico-filológica del propio fundador de esa *Historia*... don Ramón Meriéndez Pidal, etc.

*Resulta muy necesario que se identifique y analice en el pasado español la existencia de su siglo constitucional o liberal, y que, entre los aspectos que han de considerarse, se atienda asimismo al apogeo de la cultura dentro del mismo.*

Quedan copiadas unas líneas del prof. José María Jover porque hemos creído necesario que se conozca en su literalidad de hace cuarenta años un planteamiento que nos parece instrumental y conceptualmente oportuno y adecuado; tampoco nos parece que sobre estampar aquí y tomar en consideración unas líneas que justamente el mismo año 1963 podían leerse en la edición revisada y ya póstuma aparecida entonces de la bella e instructiva *Historia de la literatura española* de Ángel del Río. Se refería este autor soriano al krausismo español en tanto una ideología o un estilo de vida, y decía cosas que pueden parecer elementales, pero que hoy día parecen un tanto olvidadas en los estudios filológicos y olvidadas cuando se da enseñanza a las generaciones jóvenes; copiamos en abreviatura este pasaje pertinente de del Río:

Del krausismo directa o indirectamente proceden instituciones importantes tendientes [*sic*; la palabra la registra el *Diccionario del español actual* de Seco y Andrés] a dar nuevo sentido a la actividad universitaria y muy relacionadas con la literatura del siglo XX como la Junta para Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes. Al krausismo se debe en gran medida el deseo de revisión de valores y de nueva espiritualidad de las siguientes generaciones. [...] Giner y Cossío despiertan en los jóvenes el gusto por las excursiones al Guadarrama, a Toledo y otras viejas ciudades y el

aprecio de lo popular español, del folklorismo, compatible con la admiración por la cultura europea. [...] Del ambiente filosófico creado por el krausismo, aunque reaccione violentamente contra él, parte el pensamiento del joven Unamuno y consecuencia de él será la ida a Alemania de Ortega [...]. En forma menos tangible pero no menos cierta el reflejo de la sensibilidad que irradia de la labor educativa de los krausistas puede percibirse en el gusto de Azorín por lo menudo, por los pueblos y el paisaje [,] o en el lirismo de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. [...] Y hasta sería posible prolongar su influjo a poetas más jóvenes [...]: Moreno Villa, Guillén, Lorca, Emilio Prados.

Nos encontramos en efecto ante un párrafo precioso y lleno de incitaciones intelectuales: en realidad nos deja sugerido en parte nuestro guión posterior en las presentes páginas: el Centro de Estudios Históricos (y Menéndez Pidal con él), García Lorca, etc.

#### GENERACIONES Y AUTORES

Vienen saliéndonos ya nombres de autores, y debemos encuadrarlos en la zona de fechas de nacimiento a la que pertenecen respectivamente. En la cultura española contemporánea esas fechas de nacimiento que nos permiten hablar de sucesivas generaciones intelectuales desde la generación de 1868 hasta la generación de 1936 son:

- a) generación de 1868 (nacidos entre 1831 y 1845): Giner, Galdós, Pereda, Lucas Mallada, etc.
- b) generación de ¿1883? (nacidos entre 1846 y 1860): Costa, Menéndez Pelayo, Clarín, Ramón y Cajal, Pardo Bazán, Hinojosa, etc.
- c) generación de 1898 (nacidos entre 1861 y 1875): Unamuno, Baroja, Azorín, Valle Inclán, Antonio Machado, Maeztu, Menéndez Pidal, etc.
- d) generación de 1914 (nacidos entre 1876 y 1890): Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Eugenio D'Ors, Juan Ramón, Américo Castro, etc.
- e) generación de 1927 (nacidos entre 1891 y 1905): Guillén, Lorca, Salinas, Dámaso Alonso, José Gaos, Sánchez Albornoz, Zubiri, etc.
- f) generación de 1936 (nacidos entre 1906 y 1920): Miguel Hernández, Blas de Otero, Julio Caro Baroja, Julián Marías, Aranguren, Laín, Vicens, Lapesa, José Antonio Maravall, José Ferrater Mora, etc.

Adoptamos el concepto de "generación" en un sentido débil, es decir, en tanto comunidad de edad y comunidad espacial que puede dar lugar a coincidencias muchas veces secundarias, y en el todo de estas generaciones que van del 68 al 36 encuadraremos a los sucesivos autores de relieve en la historia intelectual española contemporánea.

Tiene interés evidente (v. gr.) el pensamiento de Galdós; no vamos a aludir ahora a él, aunque cabe lamentar que no exista una exposición de conjunto de su pensamiento, en el que entra como componente capital el de la demofilia, el del respeto y



el amor al pueblo entendidos a la vez como respeto a cada vida humana singular: todos los *Episodios Nacionales* están llenos de un grito en favor de que no exista la pena de muerte, en contra de que un ser humano pueda disponer de la vida de otro ser humano. Desde esta perspectiva los *Episodios* llevan en sí un formidable alegato ético que perdurará por siempre para gloria moral del siglo XIX y de don Benito.

Tienen interés evidente muchos otros nombres (algunos quedan mencionados), pero nosotros vamos a detenernos primero en algunos aspectos de la escuela de don Ramón Menéndez Pidal.

En efecto, a través de las informaciones que proporcionan las sucesivas Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios ya nos hemos referido alguna vez a los nombres de maestros y discípulos que dieron lugar al "Centro de Estudios Históricos" de esa JAE. Recordémoslos. La *Memoria* de la JAE de 1910-1911 habla de una "Sección" en ese "Centro" llamada "Orígenes de la lengua española", y que estaba dirigida por D. Ramón Menéndez Pidal; años más adelante vamos a ver enseguida que la Sección cambia de nombre. En estos tiempos de Sección dedicada a los orígenes de la lengua española, la *Memoria* de los años sucesivos registra diferentes investigadores que con una u otra cualidad se hallan vinculados a la misma: decimos así que don Ramón figura como director. Otros estudiosos que van apareciendo son Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico Ruiz Morcuende, Justo Gómez Ocerín, Federico de Onís, Antonio García Solalinde, Florentino Castro Guisasaola, Zacarías García Villada, Miguel Artigas o Eduardo García de Diego.

Llega luego la *Memoria correspondiente a [...] 1914 y 1915*, y en la misma se menciona ya a D. Ramón Menéndez Pidal en tanto "Presidente del Centro y Director de la Sección de Filología" del mismo; entonces figura Navarro como "Secretario del Centro". Desde este momento los nombres de investigadores que formaban parte de la sección filológica siguen aumentando, y aunque sea en algún caso creemos que por una sola vez, aparecen ciertamente registrados Benito Sánchez Alonso, Samuel Gili-Gaya, Amado Alonso, Eduardo Martínez Torner, José F. Montesinos, Manuel Manrique de Lara, Vicente García de Diego, Emilio Alarcos García, Miguel Herrero García, Ernesto Giménez Caballero, Dámaso Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Juan Dantín Cereceda, Pedro Sánchez Sevilla, José F. Pastor, Carmen Fontecha, Pedro U. González de la Calle, Agustín Millares Carlo, Rafael Lapesa, Homero Serís, Pedro Salinas, Lorenzo R. Castellano, Enriqueta Hors, Enrique Moreno Báez, Salvador Fernández Ramírez, etc.; adscrito a la sección creada en los últimos tiempos de "Literatura contemporánea", aparece asimismo Vicente Llorens.

#### EN TORNO A MENÉNDEZ PIDAL

Hay una obra que sintetiza muy bien el espíritu (y parte de la letra) de la obra cumplida por don Ramón: nos referimos a los dos volúmenes de *España y su historia* (1957), que es de lamentar hayan pasado un tanto inadvertidos. En las "Palabras liminares" -escritas al frente de tal obra por su hijo Gonzalo Menéndez Pidal- se nos

advierde que se ha buscado con la misma "formar una imagen compendiosa del proceso, en que viene laborando su autor a lo largo de más de medio siglo", y se destaca la evidente unicidad con que el maestro gallego-asturiano ha abordado los hechos históricos, los lingüísticos y los literarios.

En este sentido aludido escribe Gonzalo M<sup>a</sup> Pidal:

Los temas de lingüística, literatura e historia a muchos semejan temas inconexos, como si en la historia global de un pueblo pudiera haber departamentos estancos capaces de sobrevivir en total inconexión, siendo así que si estudiamos la lengua con amplitud de miras, la lingüística se puede volver explícita clave para comprender pasajes de la Historia; igual que la reliquia histórica nos abrirá las puertas a la más gustosa contemplación de la obra de arte, a la vez que la obra poética nos puede ofrecer preciosos testimonios que ningún documento cancilleresco supo recoger.

Este concepto de interdependencia entre sus diversas especialidades, guió siempre al autor.

Don Ramón en efecto es casi el único filólogo español del siglo XX que a la vez cultivó los estudios históricos, alcanzando una unicidad de enfoque que nosotros creemos irreprochable aunque muy difícil de lograr; por ej. nos ha faltado un filólogo que estudie la lengua decimonónica y su léxico, y en relación a estos datos la literatura y la trayectoria histórica del Ochocientos. Etc.

*España y su historia* recoge los análisis y ensayos pidalinos que se refieren a los españoles en la historia; a Roma, romanos y germanos en la Península; a la Cristianidad y el Islam; a la España del Cid; a la primitiva lírica y a la épica castellanias; a los Reyes Católicos, Carlos V y el lenguaje del siglo XVI; al romancero; a Lope y el teatro español; a los caracteres primordiales de la literatura española;...

Mirando a aspectos más particulares del trabajo del maestro gallego-asturiano, se ha notado cómo Pidal fue alumno y discípulo de Menéndez Pelayo, a quien veneró siempre, pero que lo superó "como lingüista y como filólogo"; de esta manera lo dijo en su día el P. Batllori, y en efecto así ocurre. Don Marcelino era un historiador crecido en el siglo XIX, y le importó sobre todo tanto lo ideológico-religioso y lo filosófico como lo literario; su sensibilidad era ajena a los problemas lingüísticos y de la edición de textos, al margen de que la lingüística neo-gramática aún no se había introducido en España, y él no la introdujo porque sus intereses intelectuales y políticos iban por otra parte. Menéndez Pelayo participa muy decididamente de la que se ha denominado alguna vez "guerra de ideas" que llena los casi setenta años de nuestra "Edad de Plata".

Por su lado Menéndez fue justamente quien trajo hasta nosotros esa lingüística positivista y en general la lingüística científica *tout court*, y quien por otra parte falsaría y superaría más tarde el estricto positivismo filológico. Menéndez Pidal ya de joven quiso ser y fue un filólogo muy riguroso, interesado en la edición de textos, en el análisis lingüístico, en el análisis de la tradición de esos textos, etc.: estos intereses y saberes eran ajenos a don Marcelino.

Ya decimos que a don Marcelino le era más cercana la historia ideológica y filológica, de tal manera que por ej. José Luis Abellán ha podido mantener que "Menéndez Pelayo se ha hecho acreedor con su gigantesca obra al título de "fundador" de la Historia de la filosofía en España"; cabe sostener ciertamente que en cuanto el interés por lo filológico y lo idiomático, Menéndez Pidal superó a su maestro don Marcelino, aunque éste a su vez tuviese una preocupación por el pasado religioso e ideológico español que fue ajena al discípulo -no obstante, al prologar de manera memorable la *Historia de España* fundada por él, don Ramón se manifestó ideológicamente en varios sentidos, uno de ellos en el de reclamar la vuelta a la normalidad institucional pública quebrada por la victoria militar franquista.

Hablando de Pidal en relación a Menéndez Pelayo, el mismo P. Batllori concreta aún -según hemos recordado alguna vez- que

lo siguió muy de cerca en la concepción idealista de la historia de España, si bien desde diverso punto de vista. Para Menéndez Pelayo el hilo conductor de su pensamiento en la historia de la cultura española había sido la identificación del espíritu nacional con el espíritu católico; Menéndez Pidal lo halló en la perduración de la unidad de España a través de la conciencia imperial de la monarquía leonesa, herencia de la unidad visigótica, que en el siglo XI se trasplantó a Castilla la Nueva con la conquista de Toledo.

Estamos en ambos casos -se nos dice- ante historiográficas idealistas, idealizadoras, es decir, atentas a la historia del pensamiento, de los sentimientos, etc., más que a la historia de los hechos materiales (fundamentos demográficos y económicos, ordenación social, etc.), y en esto fue mejor don Marcelino que su discípulo. En efecto, y aunque Menéndez Pelayo concibió el pasado español en su dimensión de logros histórico-literarios y de ortodoxia católica indentada por la existencia de los "heterodoxos españoles", siempre fue muy realista respecto del pasado, y algunas veces estimó los factores e intereses concretos actuantes por ej. en la Reconquista; Menéndez Pidal por contra hizo una historiografía que denominaremos -si vale el neologismo semántico- ideográfica, esto es, descriptiva de ideas, atenta nada más que a lo que pensaban las minorías cultas de las proximidades del Rey de cada momento: el pasado concebido por don Ramón era el de las concepciones políticas, el de los propósitos de acción nacional o internacional: cuando en realidad *lo verdaderamente histórico no es sólo el propósito; la ley, etc., sino su cumplimiento o su no cumplimiento*. La historia no es el cumplimiento de lo establecido institucionalmente, sino su transgresión, su cambio, etc.

En este sentido que apuntamos escribió una vez Menéndez Pidal por ej. que "siempre lo que [un gobernante] se propuso, lo que en su acción vieron los que le rodeaban, es lo esencial": estamos ciertamente ante el análisis de los designios, de las ideas, de las concepciones ideales, cuando la realidad viene motivada por intereses que muchas veces se oponen a esas concepciones idealizadas y que se imponen a ellas. Menéndez Pidal parece extrapolar lo filológico, lo textual, al acontecer todo: el acontecer es lo que nos dicen los textos programáticos y propagandísticos, cuando en realidad no ocurre así; la misma vida diaria enseña (si no se está ciego) las continuas

contradicciones entre las ideas programáticas y la violencia institucional de las actuaciones.

Según decimos el maestro gallego-asturiano estimaba que debía atenderse a las ideaciones y proclamas del entorno de los gobernantes, mientras Menéndez Pelayo aludió en general ya veces de manera expresa -con gran sentido realista- a los intereses inmediatos actuantes.

Estamos con don Ramón y según hemos avanzado ante una historiografía que se puede denominar *ideográfica*, descriptiva de ideas, a la que le importan sólo y se queda sólo en los principios y los ideales políticos, cuando la realidad no se halla constituida nada más que por las ideas y las instituciones, y desde luego la sustancia de lo histórico es no tanto el cumplimiento sino la transgresión de lo institucional, su cambio.

La concepción historiográfica pidalina se ve bien en este otro párrafo, en el que pide que no se hable de la Edad Media española "prescindiendo de los textos" medievales, ya que

en ellos insistentemente se muestra que si la invasión musulmana destruyó la unidad visigótica, la empresa reconquistadora operó a través de los siglos como principio cohesivo de los pueblos en ella empeñados, dando a España una individualidad superior a su disgregación.

Se trata así de una historiografía *filológica*, que atiende a los textos y a sus exposiciones doctrinales, de propósitos, etc. Pidal se mueve en *una concepción filológica e ideográfica*, y no hace falta subrayar que en esta traza escribió José Antonio Maravall su por otra parte relevante libro *El concepto de España en la Edad Media*; todavía hace falta decir menos que en las antípodas de esa concepción se hallaba quien la objetó de manera expresa, el último Jaime Vicens, atento a lo contemporáneo y a la historia social y económica (la historia social le había importado casi siempre).

Miguel Batllori caracteriza en todo caso a las historiografías de Menéndez Pelayo y de Menéndez Pidal de "idealistas" o, idealizantes, no atentas en lo fundamental -así- a lo social-económico, etc. La otra caracterización que hace de ellas es por su contenido fundamental: la cultura española es cultura católica para don Marcelino, mientras para don Ramón *la idea historiográfica vertebral es la de la unidad española* que él interpretaba que se había ido cumpliendo en la Edad Media peninsular. Desde luego el santanderino tuvo una significación política por su adhesión a la concepción católica del pasado español y de lo que él creía la esencia de lo español; en esto Menéndez Pidal resultó muy distinto, pues él (que venía de la familia conservadora y poderosa de los Pidal) enlazó en definitiva con la tradición krausista institucionista y con la burguesía liberal y laica de izquierdas. El gusto demofílico por lo popular o folclórico, por lo colectivo -la juglaría en vez del arte literario clerical-, por las costumbres tradicionales, etc., deriva de su impregnación por el krausismo español casi más que de su asimismo actuante noventayochismo.

## UN LIBRO DE 1904

Se cumplen ahora cien años de la edición de un texto pidalino al que vamos a dedicar dos palabras: se trata del *Manual elemental de Gramática histórica española* (Madrid, Librería General de Victoriano Suárez).

Estamos ante una obra absolutamente vigente cien años más tarde de quedar compuesta, aunque su autor la retocó y mejoró en las primeras ediciones, según es sabido, hasta darle forma definitiva tras la guerra civil. El presente *Manual elemental...* hacía una exposición del desarrollo de las vocales y las consonantes, de los "fenómenos especiales que influyen en la evolución fonética", y de la morfología (nombre, pronombre, verbo, y partículas); precedía a estos capítulos uno inicial de "idea de los elementos que forman la lengua española", entendidos en tanto los "elementos que contribuyeron á la formación del vocabulario español".

El entonces joven Menéndez Pidal definió el español como lengua romance y dijo así:

El castellano, por servir de instrumento a una literatura más importante que la de las otras regiones de España[;] por ser la lengua de un pueblo que realizó un plan histórico más vasto y expansivo, y en fin por haber absorbido en sí otros dos romances principales hablados en la Península (el Leonés y el Navarro-Aragonés), recibe el nombre de LENGUA ESPAÑOLA por antonomasia. Se propagó a la América, [...].

Los rasgos que implícitamente señala nuestro autor en tanto definidores de una lengua histórica vemos que son el de haberse extendido e implantado más merced a las circunstancias histórico-políticas; el de haberse impuesto a otras variedades del mismo origen; y el de poseer una tradición literaria de importancia. El español es así el castellano difundido en principio por la fortuna político-militar, y que recibió en sí los dialectalismos de los territorios por los que iba extendiéndose y tuvo además un caudaloso e ininterrumpido cultivo literario.

El *Manual...* llega, según decimos, a nuestros días completamente vigente: pueden añadirse datos y precisiones, pero como obra global nos parece insustituible, y sólo ocurre a veces quizá que quienes no tienen la capacidad de apreciarlo científicamente, lo han dejado de lado en sus clases y explicaciones.

## II

## GARCÍA LORCA Y EL KRAUSISMO ESPAÑOL

Este hilo rojo o hilo conductor que nos presta la tradición del krausismo español en la historia intelectual española desde hacia 1860 hasta 1936, nos permite tomar en cuenta a García Lorca, y a glosar alguna impregnación krausista que puede descubrirse en él sin forzar los textos.

Federico García Lorca parece coincidir objetivamente -en efecto- con algunas de las creencias e ideas de la tradición del krausismo español; estamos ante una impregnación de tales actitudes y pensamientos, o por lo menos ante una coincidencia

objetiva con los mismos. La valoración de lo individual y de la persona y por tanto de lo espiritual y de la conciencia, la creencia en la igualdad de los hombres y en la necesaria reforma política y social subsiguiente, la *fe* en la perfectibilidad del hombre y por tanto el optimismo antropológico y educativo, etc., caracterizan según se sabe a los krausistas españoles y asimismo constituyen creencias e ideas que se descubren en los discursos artísticos de García Lorca.

Ángel del Río ya hemos visto cómo postulaba que el pensamiento liberal y en concreto krausista da su tono intelectual a nuestra literatura contemporánea (específicamente se trata ahora de la Baja Edad Contemporánea), y en el caso particular de Lorca creemos nosotros que así se cumple efectivamente.

Antonio Jiménez-Landi sitúa la Residencia de Estudiantes como creación del "Periodo de expansión influyente" de la Institución Libre de Enseñanza, pero no se trata sólo de esto, sino de que la específica orientación ideológica y ética de la Institución llega a Antonio Machado por ejemplo, o asimismo a García Lorca. Varios aspectos del pensamiento y de la sensibilidad de García Lorca no desentonan en el conjunto de armónicos de la tradición krausista española, pues coinciden con él.

Estamos ante una impregnación general o ante una coincidencia objetiva que hace que diferentes autores literarios converjan con el espíritu de nuestro krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza; esto asimismo se cumple en el caso particular del escritor granadino.

#### TRAYECTORIA LITERARIA DE LORCA

García Lorca tiene una trayectoria de escritor a la segunda mitad de la cual vamos a referirnos cuando hagamos alusión o mención de sus textos: efectivamente Lorca se acerca al surrealismo hacia 1928, y su obra podemos entender a grandes rasgos que comprende una etapa de 1918 a 1928, y luego otra desde ese 1928 hasta el 1936 en que muere fusilado.

En una carta dirigida a José Antonio Rubio Sacristán del verano del 28, Federico le dice: "Estoy atravesando una de las crisis más hondas de mi vida. [...] Estoy lleno de desesperanza, sin ganas de nada"; a Rafael Martínez Nadal apunta asimismo: "Es mejor ser cruel con los demás que no tener que sufrir después calvario, pasión y muerte". En fin, en otra carta que quizá se pueda fechar en Septiembre de ese año 28, le dice Federico a su amigo Jorge Zalamea:

Ya afortunadamente entra el otoño, que me da la vida. Yo también lo he pasado muy mal. Se necesita tener la cantidad de alegría que Dios me ha dado para no sucumbir ante la cantidad de conflictos que me han asaltado últimamente. [...] Yo no estoy bien ni soy feliz. [...] ¡Que estés alegre! Hay necesidad de ser alegre, el *deber* de ser alegre. Te lo digo yo, que estoy pasando uno de los momentos más tristes y desagradables de mi vida.

Nuestro autor se encuentra en una situación personal de conflictos y crisis, sin ganas vitales de nada, y tal crisis se resuelve en parte en una incidencia estética: el

acercamiento al surrealismo. "Lorca -según ha glosado Ian Gibson- considera ya cerrada su etapa "aséptica", etapa de contención, de disciplina, de límites y términos, y [...] espera del arte nuevo grandes hallazgos y logros".

Textos como los que vamos a mencionar pertenecen a esta segunda época del autor granadino, y en ellos puede apreciarse una concomitancia o convergencia con el krausismo español; desde la perspectiva de las creencias estéticas, importa recordar por otro lado las dos conocidas conferencias "Imaginación, inspiración, evasión" y "Sketch de la nueva pintura".

García Lorca postula ahora la inspiración y la evasión poéticas frente a nada más que la imaginación: el poeta quiere -proclama-

no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales (...). Pasa de la "imaginación", que es un hecho del alma, a la "inspiración", que es un estado del alma. [...] Así como, la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética.

Estamos ante la transcripción o expresión más definida de los estados del alma y más allá de la lógica de lo real: se trata de una nueva pureza poética, la pureza del estado del alma y no de las imágenes reales y la lógica. Los últimos poetas -manifestaba asimismo Federico-

pretenden libertar la poesía no sólo de la anécdota sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. [...] "Evasión" de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración. El poema evadido de la realidad imaginativa se sustrae a los dictados de feo y bello como se entiende ahora y entra en una asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante.

La nueva poética es la de la *evasión de la realidad mediante la inspiración que venga dada por el estado del alma*, y esa inspiración incluye lo mismo la ternura que la crueldad.

Para Federico García Lorca un poeta imaginativo era Góngora, y uno inspirado San Juan de la Cruz; en el momento en que habla -1928-, identifica la poesía inspirada con el surrealismo:

La inspiración es incongruente en ocasiones [...] . La imaginación lleva y da un ambiente poético y la inspiración inventa el hecho poético. [...] Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera.

Lo poético lo *inventa* la inspiración, es decir, lo halla o encuentra: la estética de la inspiración es la del estado del alma en su pureza, y eso da lugar a la lógica poética.

Lorca en fin proclamaría asimismo en este 1928 auroral: "Vamos al instinto, [...] a la inspiración pura [...]. Empiezan a surgir los sobrerrealistas, que se entregan a los latidos últimos del alma".

## EL DERECHO A LA INDIVIDUALIDAD EN LA CONCIENCIA

La actitud de libertad de conciencia y de respeto a la libertad de conciencia de los demás, la autenticidad y emancipación espiritual e individual, se encuentra en el patrimonio del krausismo español y desde luego en el hombre y el escritor Federico García Lorca: por ejemplo, *El público* reclama el derecho de su autor a ser él mismo tanto en lo estético como en lo ético. Efectivamente, *El público* viene a postular ante los públicos burgueses y convencionales el derecho del creador literario a poseer una estética propia, al margen de que sea la establecida o no, y postula por igual el derecho humano al sentimiento amoroso sea el heterosexual más establecido o el homofílico menos convencional.

El autor granadino lo que reclama en esta obra es el derecho artístico y moral a su mismidad, y el respeto que merecen las opciones estéticas o sexuales que haga. Se trata de "inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena", que es una elección artística propia que tiene potestad para hacer en cuanto creador poético, y que los públicos deben aceptar: "Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende".

No estamos ante el teatro "al aire libre", sino ante otra clase de teatro "bajo la arena" que es el que verdaderamente responde a la "inspiración" y la "evasión" poéticas y que el autor, en la originalidad de su actitud, posee todo derecho a hacer. El *autor* literario es quien tiene *autoridad* artística y textual para componer su obra.

Como anotación cabe decir que quizá García Lorca -creemos nosotros- dividió imaginariamente las clases de teatro en una al aire libre arriba y otra bajo la arena abajo, inducido por el film de Fritz Lang *Metrópolis* que los biógrafos admiten que verosímilmente conoció; en la película, los amos y lo más estereotipado y convencional ocupa la superficie, mientras los obreros están en el subsuelo, y a ese mismo subsuelo de lo auténtico y de la "inspiración" lleva nuestro autor el teatro más verdadero, el teatro bajo la arena.

La otra autenticidad o mismidad que junto a la estética reclama García Lorca en *El público* es la de su amor homofílico, y así por ejemplo el Estudiante 5 y el Estudiante 1 proclaman y gritan el derecho al amor logrado y no convencional (heterosexual):

-Pero a mí que subo dos veces todos los días a la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer a cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

- ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

-Te enamoras.

-¿Y si yo quiero enamorarme de ti?

-Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos. [...]



-¡Alegría! ¡Alegría de los muchachos, y de las muchachas, y de las ranas, y de los pequeños taruguitos de madera!

El amor no es sino alegrísimo deseo, y tal deseo enormemente alegre es el que ha de triunfar en su impulso hacia no importa qué término femenino o masculino: se trata del derecho al *querer enamorarse* sin trabas ni convenciones que pueden hasta ser hipócritas. La emancipación espiritual que corresponde a la naturaleza y la dignidad de lo humano, tiene una de sus derivaciones en la libertad de la propia conciencia y en el derecho a que se respete esa libertad personal e interior: al querer enamorarse corresponde el derecho a estar enamorado no importa de quién, como al creador artístico le corresponde la iniciativa y la autoridad estética.

Algunas declaraciones lorquinas incidieron asimismo en el rechazo al teatro establecido que proclamaba *El público*, y así a Miguel Pérez Ferrero le dijo en 1934: "En España la burguesía y la clase media [...] han prostituido nuestro teatro", y por igual confesaba en ese año cómo "lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral"; a Felipe Morales le concretó ya en 1936, en referencia a sus obras dramáticas "bajo la arena" o "imposibles": "En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas". Escribió otro teatro a la vez que el más estrictamente *inspirado*, pero su verdadera autenticidad declara se hallaba en esas piezas inspiradas y bajo la arena.

#### COMPROMISO POLÍTICO-SOCIAL

En la exigencia y el respeto a la libertad individual de conciencia converge Federico con el espíritu y la tradición del krausismo español, lo mismo que se encuentra en la misma traza o tono de pensamiento al creer en la igualdad esencial de los seres humanos y en el imperativo de reforma político-social: esta proclamación de reforma sociopolítica resulta muy nítida en el Lorca maduro.

En 1933 declara cómo su hermano Francisco y él mismo "detestaba[n]" lo aristocrático, y del año siguiente es una conmovedora y conocida declaración:

En este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. [...] A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun, con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce; y descargo el puño con toda mi fuerza en este último patillo.

Efectivamente se trata de una declaración no sólo muy comprometida y bella moralmente, sino también aguda: la psicología social tiende a negar hasta la tranquilidad y la dignidad -podríamos decir- a los que no tienen nada; a la conciencia burguesa intolerante le molesta e incomoda la tranquilidad sencilla de los que nada poseen y no tienen tampoco aspiraciones ambiciosas: la falta de ambición en los demás se entiende y se perdona mal.

A Ángel Lázaro le confiaba Federico en 1935 que "el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden", y gritar: "¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!", y no mucho antes de morir relató:

El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. [...] El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución.

Lorca daba estas palabras en cuanto argumento teatral, pero su denotación es bien transparente en todo caso: con el hambre las gentes no pueden pensar, pero cuando desaparezca esas mismas gentes llegarán a una explosión espiritual de sentido socialista.

En fin las palabras dichas a Bagaría son conocidas, y datan asimismo de los meses inmediatamente anteriores a su muerte:

Este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo.

El compromiso lorquino con los desfavorecidos socialmente es bien claro y creciente, y resulta asimismo muy visible su empeño en la reforma político-social; coherentemente le dice al poco de estas palabras a Bagaría cómo Granada es una ciudad pobre y acobardada en la que "se agita" por aquellos días la peor burguesía de España: tal peor burguesía debió tomar nota.

#### UN GRITO HACIA LAS CÚPULAS SAHUMADAS

Texto en el que como se sabe Lorca exclama su sentimiento de fraternidad y solidaridad con los sufrientes y desfavorecidos es el poema "Grito hacia Roma", que argumentalmente parece consistir en una denuncia de los pactos de Letrán entre Pío XI y Mussolini. El poema debe leerse completo, pero podemos ver cómo nuestro autor denuncia en efecto el abandono del espíritu y las tareas evangélicas por parte de la Iglesia y el Papa, quienes no reparten la Eucaristía, ni dan culto a los difuntos, e ignoran los hechos naturales y elementales de la vida, y por contra entregan los inocentes al "faisán":

Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino,  
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,  
ni quien abra los linos del reposo [...]
   
... el hombre vestido de blanco  
ignora el misterio de la espiga,  
ignora el gemido de la parturienta,  
ignora que Cristo puede dar agua todavía,  
ignora que la moneda quema el beso de prodigio  
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

El Papado que viste de blanco ignora la labor que le es propia de Cristo en la Tierra, y pacta al precio de entregar la sangre del Cordero: García Lorca -lo mismo que hace en *El público*- representa y simboliza en Jesucristo a todos los sufrientes.

En el Vaticano ya no reside por tanto el amor, y así lo proclama el granadino:

Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas,  
pero debajo de las estatuas no hay amor.

Lorca pedirá en definitiva a los negros, a los muchachos y las mujeres, a la muchedumbre obrera toda, que griten con voz desgarrada frente a las cúpulas para que se cumpla sin embargo la fraternidad humana cuyo espíritu acaba de ser traicionado:

Mientras tanto, mientras tanto ¡ay! mientras tanto,  
los negros que sacan las escupideras,  
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,  
las mujeres ahogadas en aceites minerales,  
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,  
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,  
ha de gritar frente a las cúpulas, [...]  
ha de gritar como todas las noches juntas,  
ha de gritar con voz tan desgarrada  
hasta que las ciudades tiemblen como niñas [...].  
Porque queremos el pan nuestro de cada día,  
flor de aliso y perenne ternura desgranada,  
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos.

Nuestro autor opone pues la actitud moral de que la Tierra da sus frutos para todos y de que Cristo ha de seguir dando agua todavía por mano de su Vicario, a la propia actitud histórica del Pío XI que pacta con Mussolini y recobra su poder temporal independiente. Lorca postula para las muchedumbres el pan evangélico de cada día, y pide a esas muchedumbres ya los sufrientes que griten siempre esa voluntad evangélica y de la Tierra del pan para todos.

#### GRITAR UN RINCÓN DE REALIDAD

El compromiso político y social que Federico García Lorca pensaba para algunos de sus argumentos en los años treinta aparece desde luego en la llamada *Comedia sin título*, que es en realidad un esbozo de drama.

El "Autor" inicia esta denominada Comedia dirigiéndose al público para decirle:

- Señoras y señores: No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener, y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. [...] Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmovier vuestros corazones enseñan-

do las cosas que no queréis ver, gritando las simplicísimas verdades que no queréis oír. ¿Por qué? Si creéis en Dios y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes? [...] ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa? [...] La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle; y no quiere por tanto hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones.

El alegato que hacía Lorca en sus declaraciones periodísticas llega ahora a las tablas: se trata de llevar a los públicos convencionales y burgueses a las verdaderas realidades, a aquello de lo que con miedo y acomodaticiamamente no quieren oír hablar. Lorca no sólo echa en cara al público su inconsciencia banal e hipócrita, sino que además lo desafía al plantearle que él cree en Dios, y que si tras la muerte los creyentes esperan ver a Dios, cómo es que pueden presentar y explicar su despego ante el dolor terrible de los semejantes.

El teatro piensa el granadino que ha de ser como la calle, esto es, que ha de contener la misma realidad de la calle, o sea, lo que nos pasa: él se propone efectivamente hacer ver y enseñar tal realidad en la escena, aunque resulte una empresa difícil. Lorca realmente "quiere dar una pequeña lección" en definitiva a quienes son crueles con sus semejantes porque los ignoran, y a quienes viven en la abyección al no querer oír simplicísimas verdades.

En este Drama sin título el "Espectador 1º" interrumpe el parlamento del "Autor" con el supuesto derecho que le da el haber pagado su butaca, mas el "Autor" le replica entonces: "Pagar la butaca no implica derecho de interrumpir al que habla, ni mucho menos juzgar la obra"; reaparece como vemos el mismo motivo presente en *El público* del derecho a su propia estética por parte del creador literario: el autor poético es el dueño del texto, y quien únicamente posee autoridad artística para configurarlo.

Por igual el motivo del enamoramiento no convencional que vertebra también *El público* surge ahora: el "Autor" manifiesta que la gente no entiende "El sueño de una noche de verano", obra que posee "un sombrío argumento":

Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. La gente se queda dormida, viene Puk el duendecillo, les hace oler una flor y, al despertar, se enamoran de la primera persona que pasa [...] Así la reina de las hadas, Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno. Es una verdad terrible.

El dramaturgo García Lorca expresa la verdad humana del hombre García Lorca, su anhelo de un amor *de la clase que sea*, y aunque hace esta proclama ahonda en el espíritu solidario y manifiesta asimismo por boca del "Autor": "Se necesita no pensar en uno sino pensar en los demás".

La que conocemos como *Comedia sin título* vuelve a los mismos motivos temáticos centrales de *El público*, pero ahonda en el tono de compromiso ante la hora del mundo en que se vivía cuando fue escrita: este Drama sin título constituye un texto su-

mamente representativo del mejor y más maduro hombre y artista Federico García Lorca.

Al identificarse con la exigencia de libertad de conciencia y reclamar el respeto a la misma, y al incidir en un compromiso político-social y anhelar las reformas consecuentes en la vida pública, Lorca muestra unas actitudes éticas e ideológicas que se hallan en la misma traza de las del krausismo español.

Las generaciones españolas contemporáneas del 68, el 98, el 14 Y el 27 están bien establecidas por la crítica; muchos estudiosos se han ocupado asimismo de los autores de la que con dudas hemos llamado de 1883.

La generación intelectual del 36 tiene escritores como Cela -de quien vamos a hacer un pequeño comentario-, pero sobre todo *debe quedarnos la idea de que es una generación fundamental en la historia de las ciencias humanas en España en el segundo y tercer tercios del siglo XX (en Historia, filosofía, antropología, lingüística, etc.)*.

De Camilo José Cela vamos a hacer en efecto una referencia a su defensa del idioma y sus alusiones a la lengua común patrimonial.

#### DEFENSA DEL IDIOMA

Cela es autor de notas y apuntes sobre el castellano, en tomo a los Diccionarios, etc. En una fecha que él mismo no ha podido precisar pero temprana (¿1944?), dio a luz una proclama "hacia una revalorización del idioma", y en la misma decía:

El idioma no se sabe "de memoria", como muchos creen, sino que hay que estar constantemente sobre él para mantenerlo, para enriquecerlo y, en todo caso, para vivificado. [...] No es únicamente el léxico lo torcido, lo adulterado. La sintaxis es golpeada sin piedad por unos y por otros; la puntuación es algo de lo que no se hace maldito el caso, y la ortografía es [...] mal tratada [...]. Porque se ha olvidado todo lo que el ser escritor tiene de oficio, de labor día a día mantenida, es por lo que este estado de cosas ha llegado a tomar cuerpo.

Un joven Cela de antes de sus treinta años se nos muestra perfectamente consciente de que la lengua hay que activarla para enriquecerla (la competencia idiomática activa ha de cultivarse sin cesar), y de que la tarea del escritor es justamente ésa; sólo la morosa dedicación al aprendizaje y uso siempre renovados del instrumento idiomático da lugar al escritor con oficio, que es -si acompaña el talento- el escritor logrado.

Cela dedica una nota quizá del mismo 1944 a "una inexactitud en el Diccionario": propone que la definición de *percador* -palabra de germanía-, pase de ser la de 'ladrón que hurta con ganzúa' a la de 'que roba con ganzúa'; no obstante la Academia continúa en 2001 manteniendo el enunciado de 'ladrón que emplea la ganzúa', a lo que el autor gallego ya había apostillado en una adición de 1957 a la presente nota suya: "¿Para qué? ¿Para robar? Si es así, ¿por qué no se dice [...] 'ladrón que roba con ganzúa'?".

Además vemos que la propuesta de Cela 'que roba con ganzúa' está hecha prescindiendo de lo que puede ser lo que luego se ha llamado el "contorno" de la definición, y así se produce la ecuación sémica -por ej.- "Juan es un ladrón pecador" = "Juan es un ladrón que roba con ganzúa".

Hay que decir que en esta "Mesa revuelta" aparecen asimismo un leve comentario del autor al libro de Carlos Clavería sobre los gitanismos del español, y otro en tomo al libro de su discípulo Alonso Zamora Vicente dedicado a las *Sonatas* de Valle.

#### AVATARES DE LA LENGUA CASTELLANA

En *Al servicio de algo* incluye Cela una sección que llama "El lenguaje, ese pez volador", y allí incluye asimismo algún artículo y notas breves de asunto idiomático.

Dice en un momento nuestro autor que determinada precisión que encuentra en un léxico resulta innecesaria, ya que "de lo que se trata no es de redactar un artículo de enciclopedia [,] sino de definir una voz en el diccionario": en efecto se es aquí consciente de la diferencia que hay entre los léxicos enciclopédicos -que se ocupan de la consistencia de las cosas-, y los léxicos propiamente lingüísticos, que tratan de los aspectos semánticos, gramaticales, morfológicos, etc., de las voces.

A propósito de la expresión "Latinoamérica" y el gentilicio "latinoamericano", Camilo José Cela escribe en 1965 una "Carta a Fidel Castro" en la que en síntesis viene a hacer esta propuesta:

"Lo correcto sería llamar: americanos, a todos; hispanoamericanos, a los hispanohablantes; iberoamericanos, a los iberohablantes (con lo que se daría cabida a los brasileños), y angloamericanos, a los norteamericanos".

En referencia en otra ocasión al vocablo "clergyman" establece el autor gallego un criterio respecto de la incorporación de extranjerismos en el hablar, y se manifiesta así:

¿Hasta dónde es admisible -y en qué términos- la importación de voces extranjeras? En general prefiero no emplear palabras foráneas, si puedo encontrar su correcta equivalencia en castellano. [...] De ser preciso, no siento náusea ante la elástica incorporación que entiendo necesaria.

En el caso que le ocupa muestra Cela que la voz *clergyman* no puede ser castellanzada sin violencia; no cabe incorporarla aunque sea con elasticidad, por lo que no admite su admisión en la lengua; propone en cambio "llamar *unamuno*, con minúscula, claro" al traje sacerdotal, pues de hecho don Miguel lo empleaba al ir vestido de clérigo inglés, según se ve por ej. en el retrato que le hizo Ramón Casas (1904).

En fin el escritor de Iria Flavia publicó al menos un volumen de su proyectado *Diccionario geográfico popular de España*, dedicado justamente a la voz "España" junto con una "Introducción a la dictadología tópica" a manera de preliminar.

Se trataba pues de ocuparse de los títulos de lugar, de "meter un poco de orden -según manifestó a la letra- en los decires geográficos, en los dictados tópicos": proverbios, refranes etc., que incluyen un título de lugar o lo suplen. En concreto y como decimos, este volumen primero y único -que sepamos- de la obra se ocupa del corónimo "España", registra las designaciones Hesperia, al-Andalus, Sefarad...; el empleo de *España* en la antroponimia; su uso en la fraseología y el refranero ("la Piel de Toro"; "la España negra"; "En España lo primero es no obedecer, y luego, determinar lo más conveniente"); etc..

Cela ha gustado siempre de los nombres de lugar, tanto de su designación como incluso de su textura fónica. Se ocupa de una designación en *Judíos, moros y cristianos*: alude en efecto al nombre coronímico "Castilla la Vieja", y dice de ella que no es una región natural sino una entidad histórica, y en todo caso propone qué ha de entenderse por tal Castilla vieja:

Castilla la Vieja [...] tampoco es nombre que para todos signifique lo mismo. A las provincias de Santander, Burgos, Logroño, Soria, Segovia y Ávila del ingenuo, equivocado y saludable cantar infantil, el vagabundo va a sumar las de Valladolid y Palencia que para algunos escolantes puntillosos, forman parte del reino de León, pero va a restar las de Santander y Logroño, que le parecen menos castellanas quizás [...] si por demasiado ricas.

Luego alude nuestro autor a otras propuestas acerca de qué entender por "Castilla la Vieja"; las de Patricio de la Escosura, Segismundo Moret, o Francisco Silvela.

Asimismo registra algunas voces que caracterizan al idioma castellano de Segovia: *escolante* (acabamos de verla utilizada por el propio Cela), *yervasana*, *aguarradita* 'pequeño chubasco', *moro* 'niño sin bautizar',....

En fin y en referencia a la lengua de la literatura, expresa nuestro autor cómo "los poetas suelen ser gentes aficionadas a tomarse licencias, a falta de cosa de mayor substancia": Cela proclama el que a veces le parece vacío de ideas de las letras bellas, que así parecen quedarse en un mero repertorio más o menos afortunado de recursos inventivos, dispositivos o elocutivos.

FRANCISCO ABAD NEBOT





**EL PRETEXTO DE AMÉRICA**  
SOBRE LA ESCRITURA DE ENSAYO DE JOSÉ MARTÍ,  
JOSÉ LEZAMA LIMA Y ALFONSO REYES

*Tengo la impresión de que, con el pretexto de América,  
no hago más que rozar al paso algunos temas universales*  
ALFONSO REYES

Cuando los profesores Belén Hernández González y Vicente Cervera Salinas me invitaron a participar en un curso sobre *El ensayo como género literario*, me propusieron como tema 'Alfonso Reyes en el contexto del ensayo hispanoamericano del siglo XX', y con ese título, realmente intimidatorio, pronuncié una conferencia en el Aula de Humanidades de la Universidad de Murcia de cuyas notas proviene este artículo. Los profesores Hernández y Cervera sabían que yo no era ni soy un especialista, ni mucho menos, en la literatura hispanoamericana y que la dirección que han seguido mis estudios en los últimos años no podía, en apariencia, ser más desorientadora para el público: un lector de la escritura constitucional de los Estados Unidos era y es casi un enemigo en cualquier contexto hispanoamericano. Agradezco lo que considero, más incluso que una muestra de amistad o deferencia intelectual, un gesto de valentía por su parte, que han reiterado al pedirme que contribuya ahora a este libro. Sabía que tendría que hablar y escribir, en la medida de mis posibilidades, "sin malicia para nadie y con caridad para todos", como habría dicho Abraham Lincoln, puesto que mi perspectiva era y es, efectivamente, la del arte de escribir nacido de la Declaración de Independencia y la Constitución americana. Vería necesariamente, al contrario que José Martí, "Nuestra América" con los ojos de los Estados Unidos. Al escoger a Martí y a José Lezama Lima como "contexto hispanoamericano" de Reyes, me inclinaba deliberadamente por cierta ética de la literatura y omitía a otros autores que, como Leopoldo Lugones o Pedro Henríquez Ureña o Jorge Luis Borges o José Bianco o Ezequiel Martínez Estrada u Octavio Paz o Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes o Enrique Kreuze o Mario Benedetti o Nicolás Gómez Dávila o Juan José Saer, entre otros (al menos hasta donde llegaban mis lecturas), no eran suficientemente representativos, en mi opinión, a pesar de la indiscutible calidad estética o cultural de su obra, de la escritura de ensayo que yo quería poner de relieve o alumbrar en sus fuentes. Para un contexto mucho más adecuado del ensayo hispanoamericano remito al lector al artículo del profesor Cervera en este mismo libro, 'Pensamiento literario en la América del siglo XIX', con el que estoy en deuda por propor-

cionarme un buen “pretexto” hispanoamericano. El punto de partida, como se verá, es el mismo en ambos: “Nuestra América” (una modificación aún utópica, según yo la interpreto, del preámbulo constitucional “We the People”). Confío en que este artículo procure, al menos, la continuidad de impresión con los demás capítulos de este volumen de ensayos sobre el ensayo que el gran ensayista William Hazlitt consideraba indispensable para que un escritor pudiera sentirse orgulloso.

Me gustaría añadir una justificación que yo no había previsto originalmente respecto al método empleado y su finalidad que, en mi opinión, ilustra parcialmente las transmigraciones que tienen lugar continuamente en el mundo de las ideas. Nadie —escribió Reyes— sabe para quién trabaja. Hace unos años traduje el ensayo de Leo Strauss *Persecución y arte de escribir*, una obra paradigmática de la literatura de exilio publicada en 1952. Por azar, regalé un ejemplar de mi traducción a un joven filósofo cubano de visita en España, cuyo nombre callo por discreción, y que a su vuelta a casa (él mismo también se encuentra ahora en el exilio) repartió clandestinamente copias de las páginas de Strauss entre los lectores cubanos, entre aquellos lectores, supongo, que Strauss habría juzgado, prudentemente, “inteligentes y dignos de confianza”. Lo he sabido hace muy poco. Cualquier lector de esas páginas —cualquier lector inteligente y digno de confianza— sabe lo que significan, si bien circula la idea de que Strauss es poco más o menos el Mefistófeles de la administración del presidente George W. Bush.<sup>1</sup> Me gustaría pensar que ciertas enseñanzas exóticas, en condiciones de persecución (es decir, en condiciones que impiden la libre aparición de la palabra), podrían servir como un instrumento mucho más humano, digno y útil que cualquier procedimiento ideológico para rechazar la tentación de lo que el editor, y un americano libre, Pío E. Serrano, ha llamado “el mal inconfesable” de los escritores cubanos<sup>2</sup> y que, me temo, es una perversión hispanoamericana mucho más extendida entre escritores a los que, aun concediéndoles que fueran inteligentes, tal vez no estimaríamos demasiado dignos de confianza. Jugaré con las palabras, no con las cosas, al decir que la república de las letras, a la que circunstancialmente han pertenecido algunos tiranos desde la antigüedad, no es mejor que el imperio de la ley, sobre todo cuando esa ley se ha escrito para que todos puedan leerla por igual. Un mundo de lectores —un mundo sin censura— es el único contexto verdadero de la literatura.

Cualquier lector inteligente y digno de confianza sabe, sin embargo, que no es sencillo desprenderse de los prejuicios ni de las supersticiones en ninguno de los campos del conocimiento; constituyen, por así decirlo, el terreno abonado por una

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, ANNE NORTON, *Leo Strauss and the Politics of the American Empire*, Yale University Press, New Haven and London, 2004. (Debo al profesor Till Kinzel la noticia de este libro.) Contra esa idea, véase *Herencias straussianas*, ed. de J. Monserrat Molas y A. Lastra, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, Universitat de València, Valencia, 2005. Strauss escribió: “Quienes sean capaces de un pensamiento independiente y sincero no podrán rebajarse a aceptar los puntos de vista patrocinados por el gobierno” (*Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, ed. de A. Lastra, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, p. 76).

<sup>2</sup> SERRANO, PÍO E.: ‘El mal inconfesable. Una reflexión sobre los escritores cubanos’, en *Revista Hispano-Cubana*, 18 (Madrid, 2004), pp. 94-104. Martí solía repetir que “pensar es servir”.

generación tras otra que vuelve una y otra vez a cultivarse. La cultura no se aplicaría con el mismo provecho a una tierra incógnita ni libre de cargas.<sup>3</sup> Probablemente no haya otro prejuicio o superstición tan poderoso, y eminente en la literatura, como el mismo idioma: tendemos a pensar que compartir una lengua es algo más que una mera facilidad de la comunicación. De este modo, todo lo que estuviera escrito en español, por ejemplo, pertenecería a la comunidad lingüística que habla, lee y escribe en español más que a ninguna otra, como si esa comunidad poseyera el privilegio de la comprensión, una conciencia peculiar —según la moneda gastada de la hermenéutica— de la efectividad histórica.<sup>4</sup> El “pretexto” del idioma, por otra parte, condicionaría cada uno de los textos imaginables y su recepción. Cervantes escribió en español: todos los que hablan, leen y escriben en español, hasta la última generación, estarán literariamente prefigurados o identificados en las páginas del *Quijote*. Dante escribió en italiano: todos los que hablan, leen y escriben en italiano, hasta la última generación, estarán literariamente prefigurados o identificados en las páginas de la *Comedia*. De ser esto cierto, no lo sería sólo desde un punto de vista literario: en su excelente examen de la Constitución de los Estados Unidos, el filósofo y jurista George Anastaplo observa que “la primera constitución, en el más amplio sentido del término, de los americanos es la lengua de los pueblos de habla inglesa”, y añade: “Esta lengua ha sido decisivamente formada, para cualquier propósito moral y político, por William Shakespeare y la versión del rey Jaime de la Biblia”.<sup>5</sup>

Ahora bien, según Anastaplo, la influencia de Shakespeare y la Biblia habría hecho difícil que la tiranía “hablara *persuasivamente* en inglés”.<sup>6</sup> La tiranía es la negación suprema de la libertad, de todas las libertades y especialmente de la libertad de conciencia y expresión, de la *libertas philosophandi* tanto como de la *freedom of speech*. ¿Ocurre lo mismo con otras lenguas o esa diferencia específica es el prejuicio y la superstición más formidable de la cultura moderna, el prejuicio y la superstición respecto a la falta de persuasión de la tiranía y a la convicción de la libertad de los que ha nacido la Declaración de Independencia y la Constitución de los Estados Unidos y, en consecuencia, el constitucionalismo contemporáneo? La literatura socrática o la oratoria latina o buena parte de la filosofía medieval son viejos ejemplos de la falta de persuasión del tirano. ¿Fueron persuasivos, por el contrario, Napoleón, Hitler o Stalin en la lengua de Voltaire, Goethe o Tolstói? ¿Era la persuasión la categoría retórica de la revolución cultural maoísta? (Lezama Lima se preguntaría: “¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad

---

<sup>3</sup> Thoreau evoca en *Walden* la antigua piedad de la agricultura y lamenta que carezcamos de un trasfondo adecuado en nuestras vidas.

<sup>4</sup> Escribo esto mientras se celebra el III Congreso Internacional de la Lengua Española, cuyo lema, significativamente, es ‘Identidad lingüística y globalización’.

<sup>5</sup> ANASTAPLO, George: *The Constitution of 1787. A Commentary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.* La cursiva es mía. Esa persuasión es el hilo conductor de mis libros *La Constitución americana y el arte de escribir* y *Emerson transcendens* (Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americans, Universitat de València, Valencia, 2002 y 2004).

en América?"?) ¿Es la persuasión la categoría retórica de la interminable serie de *Tirano Banderas*? En 'Nuestra América', José Martí escribiría lo siguiente: "Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos. Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador".<sup>8</sup> Sería difícil encontrar otro texto como éste donde el pretexto de América haya quedado fijado de una manera tan confusa y fatídica. ¿Crear equivalía o equivale a persuadir? ¿Qué arte de escribir estaba o está en juego? Si el gobernante es un creador, ¿dónde reside la soberanía? ¿Son también creadores los gobernados o espectadores? ¿Equivaldría lo que el pueblo *dijera* a lo que el gobernante *creara*? ¿Es, por el contrario, la política una mera cuestión de estética de la recepción o del consenso? ¿Qué clase de purgatorio o purificación es la tiranía? *Catarsis*, como es sabido, es un término trágico de la comparación entre los antiguos y los modernos, a medio camino entre la poética y la retórica.<sup>9</sup> Martí legaba al siglo XX la preocupación por que una constitución fuera propia: "Con un decreto de Hamilton —escribió en 'Nuestra América'— no se le para la pechada al potro del llanero". Era un argumento que el secesionista John C. Calhoun o los estalinistas habrían aprobado sin reservas. Pero ¿en qué, si no en un decreto, podría pensar el legislador? ¿De qué otro modo podría poner en práctica sus intenciones?

En cualquier caso, no sería posible leer la escritura de ensayo en ninguna lengua sin tener en cuenta la primera enmienda constitucional sobre la libertad de conciencia y expresión, una enmienda, de hecho, a la totalidad de la literatura, a la *Weltliteratur*. En sí misma, la intención de la escritura de ensayo es la de convertirse en la escritura más libre y convincente de la literatura —libre de la ficción de la novela y el drama, libre de la pasión poética, libre incluso del entretenimiento del público y de las reglas genéricas, una prosa pura, diría Reyes, como la de la estatua del Cinosargos<sup>10</sup>—, pero no siempre ha podido expresarse con franqueza, y la conciencia de cada una de las amenazas que pesan sobre una forma literaria no podría haberse conservado como una condición secreta de su vigencia si no hubiera sido posible librarse

<sup>7</sup> LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*, Alianza editorial, Madrid, 1969, p. 185. El autor aún vivía cuando se editó este libro, que tiene, por tanto, cierta autoridad. Reproducía la primera edición del Instituto Nacional de Cultura de Cuba de 1957.

<sup>8</sup> MARTÍ, José: 'Nuestra América', en *Antología*, edición de J. Ortega, Salvat, Barcelona, 1972, p. 19. "Martí —dice el editor— había procedido a la construcción mítica de una independencia [de Cuba] previamente fundada en la actividad verbal." Esta *Antología* fue para muchos lectores, entre los que me cuento, el descubrimiento de Martí y estaba dedicada a José Lezama Lima.

<sup>9</sup> Véase, por el contrario, el siguiente pasaje sobre Lincoln: "La figura de Lincoln es original en los anales de la historia. Ninguna iniciativa, ninguna fuerza de persuasión idealista, ninguna actitud ni pose históricas. Da siempre a sus actos más importantes la forma más anodina. Mientras cualquier otro que lucha por una pulgada de tierra proclama que lucha por una idea, Lincoln, que lucha por una idea, habla de ella como de una pulgada de tierra... Los más formidables y los más históricos decretos que arroja al rostro de los adversarios parecen, y se esfuerzan por parecer, cargos de rutina que un abogado opone al tribunal, chicanas jurídicas, quejas mezquinas y convenientemente dictaminadas por tal artículo del código". Lo escribió Marx (C. MARX Y F. ENGELS, *La sociedad norteamericana*, prólogo de R. Dangeville, traducción de J. Bignozzi, Abraxas, Buenos Aires, 1972, p. 99).

<sup>10</sup> REYES, Alfonso: *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, Obras completas, vol. XIII, FCE, México, 1997, p. 182.

de la tentación del mal: el ensayo suponía la conciencia y la expresión de una idea del bien moral y político. En 1828, William Hazlitt escribió su ‘Despedida a la escritura de ensayo’. Por encima de las vicisitudes personales del autor, su ensayo podría leerse como reza el título: una despedida a la escritura característica de la tradición de libertad de pensamiento en Europa que había empezado en la antigüedad, con la que el escepticismo había ensayado una precaria independencia espiritual y a la que el romanticismo, dividido entre la revolución y la reacción, habría dado fin.<sup>11</sup> En 1841, Ralph Waldo Emerson publicó la primera serie de sus *Ensayos*, encabezada significativamente con un ensayo dedicado a la ‘Historia’ o a la independencia de la historia: casi involuntariamente, Emerson leía como un ser superior toda la escritura previa de ensayo, pero no escribía como un ser superior a sus lectores. Aún había —decía Emerson— que leer y escribir la historia. Incapaz de imaginar el mal, Emerson saludaba de nuevo la escritura de ensayo.<sup>12</sup> (Bastaría comparar la monumental biografía de Napoleón que Hazlitt dejaría inacabada a su muerte en 1830 con la breve semblanza que le dedica Emerson en los *Hombres representativos* para captar la transición de una escritura de ensayo a otra. Todo cuanto Martí escribiría sobre el general y presidente Grant, por ejemplo, proviene de esa tentativa cesarista de la democracia y advierte de las vacilaciones caudillistas en sus escritos.)

Sería difícil exagerar la importancia que ha tenido en Hispanoamérica el desprendimiento emersoniano de los prejuicios y las supersticiones, la confianza en sí mismo que predicaba (‘Confianza en sí mismo’ era el ensayo que seguía a ‘Historia’). Al renovar el género literario, moral y político del ensayo en la lengua de Shakespeare y de la versión jacobea de la Biblia (‘I am owner... Of Lord Christ’s heart, and Shakespeare’s strain’), Emerson le daba a su escritura una persuasión constitucional

<sup>11</sup> HAZLITT, William: ‘Despedida a la escritura de ensayo’, en *El espíritu de las obligaciones y otros ensayos*, traducción de J. Alcoriza y A. Lastra, Alba, Barcelona, 1999, pp. 207-216. El ensayo, parecía advertir Hazlitt, no era susceptible de convertirse en un procedimiento impersonal o positivista. Según Harold Bloom, Hazlitt era el heredero “izquierdista” de Samuel Johnson, el crítico canónico por antonomasia.

<sup>12</sup> EMERSON, Ralph Waldo: ‘History’, en *Essays and Lectures*, ed. by J. Porte, The Library of America, New York, 1994, pp. 237-256. (En el poema que encabezaba el ensayo y que, por tanto, era la vía de acceso a los *Ensayos*, Emerson reclamaba como propios “el corazón de Cristo y la estirpe de Shakespeare”.) Recuérdese que Emerson incluía a Platón y a Montaigne, los creadores del ensayo, entre los *Hombres representativos*, caracterizándolos como el “filósofo” y el “escéptico”, y que el ensayo central de la escritura emersoniana, ‘Experiencia’ (en la segunda serie de los *Ensayos*, publicada en 1844), reproducía el título, y más que el título, del último ensayo de Montaigne mientras, como Sócrates, dialogaba con los jóvenes trascendentalistas. En ‘Historia’, Emerson escribió que “Prometeo vencido es el romance del escepticismo”. Cuando Emerson viajó a Europa en vísperas de las revoluciones de 1848, se enteró de que los revolucionarios franceses y alemanes, que pronto serían derrotados y encontrarían refugio en la historiografía, leían con atención sus *Ensayos*. En la primera traducción francesa de Emerson, publicada esotéricamente como respuesta a la proclamación del Segundo Imperio y donde por primera vez se hablaría, en una lengua distinta a la inglesa, de “filosofía americana”, el autor era presentado como “ciudadano americano”: una nueva filosofía que hablaba a una vieja civilización (véase RALPH EMERSON, *Essais de philosophie américaine*, traduits en français et précédés d’une introduction par Émile Montagu, Charpentier, Paris, 1851). Aún está por descubrirse la inmensa influencia de Emerson en el círculo de amigos del joven Nietzsche que presenció la proclamación del segundo Reich. La “filosofía americana” era republicana por naturaleza, como sabía Martí cuando pensaba en la independencia cubana del imperio español y de lo que acabaría llamando el “monstruo” norteamericano.

que ha trascendido esa misma lengua hasta poner en tela de juicio los prejuicios y las supersticiones de la otra gran lengua americana —la española—, que nunca, creo, ha persuadido ni constituido moral, política o literariamente a los pueblos de habla española. ¿Sería equiparable el lema modernista de “rezar a Jesucristo y hablar en español” con la trascendencia de Shakespeare, la Biblia y Emerson? En cierto modo, el español sigue siendo, para los pueblos de habla española, una facilidad de la comunicación y los préstamos o las contaminaciones de otras lenguas y de otros idiomas no sólo son lingüísticos. En el arco del ensayo hispanoamericano que podríamos trazar desde José Martí hasta José Lezama Lima, con la efigie clave de Alfonso Reyes en medio, la lengua española sería un “pretexto”; como ensayistas —en mi opinión, los ensayistas más representativos de la escritura hispanoamericana—, cada uno de ellos fue consciente de las deficiencias literarias, morales y políticas que les habrían llevado a proponer el descubrimiento de “Nuestra América” (en franca oposición a “la verdad de los Estados Unidos”) o a estudiar escrupulosamente “la expresión americana”, por citar dos sintagmas casi contradictorios, aunque eminentemente correlativos, en el estado de ánimo que los inspiraba. “Nuestra América” era, para Martí, una apelación revolucionaria, una declaración de independencia accidental que no tendría, al cabo, consecuencias en la historia; “la expresión americana”, por el contrario, era una interpelación solitaria de Lezama Lima, una admirable y patética comunión aristocrática con el pasado en un momento revolucionario. (El paraíso no sería el fin de la historia: “Podemos empezar”, así terminaba *Paradiso*.) Reyes quiso ser, entre ambos, un escritor universal y ensayó con los mundos de Grecia y de Alemania, de España y de América, hasta perfeccionar la lengua sin dejar de ser por ello, como creo, un Prometeo vencido. La guerra cubana de la independencia, la revolución mexicana o la revolución castrista de las que Martí, Reyes y Lezama Lima fueron, sobre todo, víctimas —Emerson los habría llamado víctimas de la expresión, de la falta de persuasión de la tiranía—, no dieron lugar a un arte de escribir constitucional, y la escritura constitucional es una buena vara de medir una literatura, como la hispanoamericana, amenazada casi sin excepciones de desmesura. Mi propósito en estas páginas era el de volver a leer como pretexto de América algunos textos o escrituras de ensayo de Martí, Lezama Lima y Reyes, manteniendo deliberadamente la ambigüedad —lingüística, política, moral, literaria— del significado de América entre la Constitución de los Estados Unidos y la inconstitucionalidad (o el eterno estado constituyente) de Hispanoamérica. Un gran contemporáneo de Reyes, el pragmatista John Dewey, escribió que la “americanización... nos conduce a cuestiones del más amplio alcance filosófico”.<sup>13</sup> El pretexto de América o de las Américas — la eterna cuestión de la unidad y la pluralidad — nos obliga a tratar de temas universales, a ser persuasivos. Martí, sin embargo, había escrito que las repúblicas eran incapaces de conocer la verdad y que la tiranía debía purgarlas. Carente de persuasión, sin embargo, la tiranía impone siempre el silencio.

---

<sup>13</sup> DEWEY, John: *Viejo y nuevo individualismo* (1930), introducción de R. del Castillo, traducción de I. García, Paidós, Barcelona, 2003, p. 142. “Pragmatismo” sigue siendo un término peyorativo en el contexto hispanoamericano: véase, por ejemplo, el uso que hace de él el profesor Cervera en su artículo.

‘Nuestra América’ se publicó en *El Partido Liberal* de México el 30 de enero de 1891, un año antes de que Martí se entregara por completo —pasando de las letras a las armas— a la causa de la independencia cubana. Desde entonces se ha leído con fervor como una especie de himno de batalla al que los diarios de campaña habrían puesto una letra terrible. Cualquier lector de Martí ha pasado, creo, por esa prueba de sinceridad y afecto. Sin embargo, el contexto de ‘Nuestra América’ y el pretexto de “Nuestra América” se encontraban en la imponente escritura de Martí como corresponsal de prensa en los Estados Unidos, una escritura de exilio superficialmente informativa y profundamente concernida con las posibilidades republicanas de la existencia humana.<sup>14</sup> En mi opinión, ninguno de los observadores que han tenido los Estados Unidos en sus distintas fases —Edmund Burke, Alexis de Tocqueville, lord Acton, Karl Marx, Charles Dickens, James Bryce, Oscar Wilde o Max Weber, por citar sólo a algunos de los más ilustres— ha dado una visión tan clara del problema planteado por la Declaración de Independencia americana: un problema, según Martí, de “cambio de espíritu” en lugar de “cambio de formas”, como escribiría en ‘Nuestra América’. La escritura de sus ensayos (norte)americanos es casi una emulación de la escritura de Thomas Paine, extranjero como Martí en los Estados Unidos, una escritura dividida entre el momento excepcional de la “crisis americana” y el momento constitucional de “los derechos del hombre”, o de la escritura de Henry Adams, del inmenso poder de la escritura, como lo ha llamado Javier Alcoriza, para reforzar la persuasión americana en lugar de la disuasión.<sup>15</sup> *En los Estados Unidos* de Martí es, sin duda, una obra comparable a *La educación de Henry Adams* no sólo por la coincidencia temporal de sus autores sino por la distancia que los separa, la insalvable distancia entre un patricio escéptico como Adams y un plebeyo (o criollo) obstinado como Martí. Pero un plebeyo obstinado tal vez estuviera en mejores condiciones de captar la corrupción republicana tras la guerra civil americana y el periodo de la reconstrucción que un patricio escéptico situado demasiado cerca del poder. Las crónicas de Martí lo registran todo, desde lo más elevado a lo más bajo de la vida americana. Su escritura capta —en algunos momentos con piedad— la agonía espiritual de los Estados Unidos: hay muchas páginas necrológicas de *En los Estados Unidos* (los ensayos sobre Emerson y Grant fueron escritos *in memoriam*) que advierten que el lector tiene entre manos una excepcional obra historiográfica, un compendio de decadencia y caída de un imperio; pero también hay muchas páginas llenas de esperanza o de

<sup>14</sup> No consigo entender las razones por las cuales ‘Nuestra América’ no figura, ni siquiera como apéndice —al igual que ‘La verdad sobre los Estados Unidos’, que cronológica, y tal vez espiritualmente, cae fuera de la etapa cubierta por Martí como corresponsal y sobre el cual recae un privilegio de la lectura que yo considero más ideológico que literario— en la monumental edición crítica, y sin duda definitiva, de *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*, coordinada por Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez, Colección Archivos, ALLCA XX, Madrid, 2003. Como lector tengo razones para estar infinitamente agradecido por esta edición, pero en ediciones mucho más modestas de las crónicas martianas (como la Andrés Sorel, con el mismo título, publicada por Alianza en 1968) sí que consta el texto clave de Martí. ‘Nuestra América’ no se entiende sin la escritura de *En los Estados Unidos*, pero *ex post facto*, *En los Estados Unidos* parece un pretexto sin ‘Nuestra América’, es decir, sin “Nuestra América”.

<sup>15</sup> Véase ALCORIZA, Javier: *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*, Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americans, Universitat de València, Valencia, 2003.

impaciencia por la suerte de los obreros y de las razas, de las mujeres y de los pueblos —por emplear las entradas características de los estudios culturales— y, sobre todo, de las relaciones de los Estados Unidos con Hispanoamérica. Entonces como ahora, “es preciso que se sepa en nuestra América la verdad sobre los Estados Unidos”.<sup>16</sup>

Entonces, en 1894, como ahora, más de un siglo después, la verdad es difícil de encontrar y de expresar, como siempre lo ha sido. Martí publicó en Nueva York —desde las trincheras de Cuba— una especie de programa e involuntario testamento que revelara “aquellas calidades de constitución que, por su constancia y autoridad, demuestran las dos verdades útiles a nuestra América: el carácter crudo, desigual y decadente de los Estados Unidos y la existencia, en ellos continua, de todas las violencias, discordias, inmoralidades y desórdenes de que se culpa a los pueblos hispanoamericanos”, y desde entonces ésta ha sido la única verdad sobre los Estados Unidos para muchos hispanoamericanos, una verdad preconcebida e inútil, sin embargo, tal vez un prejuicio y una superstición que se impusieron en los debates morales y políticos del siglo XX hasta quedar reducidos a propaganda, una propaganda semejante, supongo, a la retórica que se quería combatir. No diré que esas “dos verdades” sean mentira; me limitaré a decir que, como cualquier otra manifestación de averroísmo, sólo ponían de relieve que es difícil saber cuál es la “patria” o la pertenencia de hombres como José Martí, a qué se deben cuando hablan, a quién se dirigen y quién oye lo que dicen. La franqueza de Martí no era la propia de un hombre perseguido, pese al exilio y el combate; era la expresión libre de un hombre que había entendido, como pocos, la diferencia entre un arte de escribir sometido a la tiranía y la persuasión constitucional. Casi podría decirse que hay más silencio en la obra de Henry Adams que en la de Martí.

En la última página del prólogo al tercer y último volumen de sus *Obras escogidas* editadas por el Centro de Estudios Martianos se lee lo siguiente:

Las gloriosas ideas de Martí vivieron y fructificaron en la ejecutoria de los mejores hijos de nuestro pueblo durante las abnegadas luchas de casi seis décadas por conquistar la república independiente y justa que en su mente de prócer modeló. Y esas ideas patrióticas y socialmente avanzadas, se unieron a las concepciones marxistas-leninistas de emancipación social —el signo de los tiempos nuevos—, para presidir gloriosamente hoy, alzadas con firmeza por el más ejemplar de sus continuadores, Fidel Castro, la patria libre, independiente, próspera y feliz que ha convertido en realidad el sueño más hermoso del héroe de Dos Ríos.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> MARTÍ, José: ‘La verdad sobre los Estados Unidos’, en *En los Estados Unidos*, pp. 1753-1756. El artículo era la primera plana de *Patria*, el último esfuerzo periodístico de Martí.

<sup>17</sup> MARTÍ, José: *Obras escogidas en tres tomos*, Colección Textos Martianos, Centro de Estudios Martianos, Editora Política, La Habana, 1981, vol. III, p. 13. Nadie firma el prólogo. Hay una segunda edición, publicada por la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana, de 1992, que no he podido consultar. La presencia del Centro de Estudios Martianos es abrumadora en la bibliografía sobre Martí.



Cualquier lector de las cartas de Martí a Manuel Mercado se preguntará si era éste el destino de la “comunicación espontánea de los hombres de mente más alta y mejor corazón en la América que habla castellano”.<sup>18</sup>

Martí confesó a Mercado: “Sé desaparecer”. Podríamos considerar *La expresión americana* de Lezama Lima el presagio de una desaparición. Es un libro concebido entre dos tiranías y opone, a la falta de persuasión, una exquisita recreación de la transformación de la lengua española en Hispanoamérica en cinco etapas: ‘Mitos y cansancio clásico’, ‘La curiosidad barroca’, ‘El romanticismo y el hecho americano’, ‘Nacimiento de la expresión criolla’ y ‘Sumas críticas del americano’.<sup>19</sup> Lezama aún buscaba un “espacio gnóstico, abierto”, una “posibilidad infinita” para la literatura antes de encerrarse en el hermetismo y la clandestinidad. *La expresión americana* era, entre otras muchas cosas, una respuesta a *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler y una investigación sobre el lugar donde se encontraba “el centro de gravitación de esa recepción de influencias” que debía ser la cultura. También era una respuesta a Martí y al “germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”. Lezama Lima se resistió a la autoctonía con una fuerza lacónica, pero reconoció en Martí “la adquisición de un lenguaje”. El pasaje explícito de *La expresión americana* sobre Martí resulta esclarecedor: “He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad”. ¿Cuál era el arte de la ciudad y por qué lo llamaba así? No podía ser el arte de escribir entre líneas, propio de la persecución, que había practicado, por ejemplo, fray Servando, “el primer escapado”, como lo apoda Lezama Lima. Debía ser, por el contrario, un arte de escribir libre y persuasivo. La libertad y la persuasión, sin embargo, se teñirían pron-

<sup>18</sup> Véase la última carta, escrita e inconclusa un día antes de morir en combate, en *Antología*, pp. 165-8, y los fragmentos (con errores de fecha) de *En los Estados Unidos*, pp. 1763-4. La correspondencia de campaña encierra reflexiones casi incompatibles con el ánimo de los *Diarios*, que a veces se resumía en dos palabras: “Escribir, leer”. “Quiere la Revolución —le dijo a Mercado— a la vez sucinta y respetable representación republicana”.

Naturalmente, esa representación republicana no podía confundirse con la farsa de la restauración y la política colonialista fomentada por José del Perojo, el gran rival intelectual de Martí, al menos según lo que una oposición entre un filósofo formado en el rigor del neokantismo y un poeta —un “rojas Zorrilla cubano”, llama Perojo a Martí— ofrece al lector contemporáneo. A Martí, conocedor de la mucho más violenta pugna entre los *bosses* neoyorquinos, Perojo tenía que parecerle un político sin escrúpulos de tamaño mucho menor y seguramente un ejemplar, en comparación con Emerson, de la pacata filosofía académica. Es curioso que Perojo hubiera expuesto, en el prólogo a sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* (1875), que el ensayista debía poner “de su parte algo propio... lo que claramente quiere decir que contiene cosas que no son admitidas todavía y que se ofrecen al lector para que las apruebe o desaprovebe”. Esa especie de osadía está ausente por completo de las empresas políticas de Perojo durante la Restauración. Véase *Artículos Filosóficos y Políticos de José del Perojo (1875-1908)*, ed. de M<sup>a</sup> Dolores Díaz regadera *et al.*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003.

<sup>19</sup> Además de la edición citada, debe verse la publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1993 a cargo de Iremlar Ciampi, sobre la que se basa la traducción francesa de Maria Poumier, *L'expression américaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, cuyo conocimiento debo a Pío E. Serrano. Cito siempre por la edición de Alianza.

to de nostalgia: *Paradiso* sería la expresión de algo muy remoto en el pasado, del cansancio barroco de “una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora”. Así terminaba *La expresión americana*, que había empezado recreando un mito fundamental: el de las águilas que sobrevuelan la ciudad e impiden dormir a sus habitantes dejando caer una piedra de sus garras.

Esa imagen de Lezama Lima correspondería a Alfonso Reyes si no nos recordara otra imagen relacionada con las águilas que devoran a Prometeo vencido. Hay una jerarquía espiritual o artística, y cierto desdén, en ambos mitos que condice muy bien con la idea de una “inteligencia americana”. De hecho, el aprecio de Lezama Lima por el barroco como una eminencia cultural bebía en las fuentes coloniales que Reyes, como Martí, había descubierto en las repúblicas hispanoamericanas y que condicionarían esa tarea deconstructiva *avant la lettre* que Reyes emprendería con *El deslinde* y que hoy, si fuera apreciada de nuevo, harían las delicias de los críticos culturales. Pero *El deslinde* —la obra cumbre de Reyes— se basaba en un “imperativo de continuidad”: al pasar de la teoría literaria a la política, Reyes se enfrentaría a un fraccionamiento mucho más minucioso que el de sus procedimientos ideológicos. “La independencia americana —escribió, y la frase resulta ambigua— resulta un fraccionamiento.”<sup>20</sup>

Los *Ensayos sobre la inteligencia americana* reunidos por el profesor Maestre comprenden una serie de intervenciones públicas de Reyes desde 1932 hasta 1943 y nos devuelven al punto donde comenzaban estas páginas: a la consideración de la lengua como algo más que una facilidad de la comunicación. El esfuerzo de Reyes por reconstruir “Nuestra América”, un lema recurrente en la argumentación del autor, son admirables y recorren todo el espectro americano: América como paraíso, utopía, república, imperio o tiranía. “Ved —dice— cómo, a medida que se agranda América, se alza Montaigne”. La referencia al creador del ensayo es preciosa para los lectores: América sería, en sí misma, un ensayo o una “utopía constitucional”. Esta fórmula serviría para cerrar todas las consideraciones que he tratado de poner de relieve, pero serían incompletas sin el sentido que Reyes le dio: por utopía habría que entender la falta de un lenguaje político. La falta de un lenguaje político es preferible a la falta de persuasión de la tiranía, porque la falta de persuasión no excluye el lenguaje. El tirano tiene un lenguaje e impone el silencio. El reconocimiento de la falta de un lenguaje político corre parejas en Reyes con otro reconocimiento que, formulado hace más de medio siglo, podría proporcionar, al menos, una pauta de juicio para la literatura hispanoamericana contemporánea: “Nuestra América —escribió en 1941— no ha producido *todavía* un Dante, un Shakespeare, un Cervantes, un Goethe”. La cursiva es de Reyes. Yo no querría darle más énfasis al proponer esta frase como una reflexión para el presente.

ANTONIO LASTRA

---

<sup>20</sup> REYES, Alfonso: *Ensayos sobre la inteligencia americana*, introducción y selección de Agapito Maestre, Tecnos, Madrid, 2002, p. 58.

## MANUEL AZAÑA: ENSAYISTA POLÍTICO

Como género literario el ensayo es tan dúctil que escapa a toda definición por lo que tiene ésta de excluyente. La razón de esta rebeldía es que no hay ensayismo sino ensayistas. El espíritu del ensayo se encuentra en géneros literarios diversos y por ello es transversal a tantas formas literarias. Allí donde existe voluntad de una nueva mirada, que aporte matices desconocidos y perspectivas abiertas que permitan la legitimidad de nuevos juicios, allí estará el soplo del ensayo, como contrapunto del conocimiento sistemático, cuyo espíritu se origina en la comunión de una pseudo-ciencia agotada en su misma pretensión de saber consumado. Donde el experimento y la conjetura no tienen cabida de maneja permanente, no hay lugar para el ensayo.

Partiendo del supuesto del carácter abierto y dialogante del ensayo, urge entrar directamente en el tema que nos ocupa: las ideas republicanas de la producción ensayística de Azaña.

Al enfrentarnos al ensayo de Azaña topamos con su escritura. No podemos abordarlo de otra manera. En la morfología de su producción literaria se nos presenta el autor dominado por la pasión de anclar el dinamismo del pensamiento a la estructura abierta de las palabras y a la relación plural de la sintaxis.

El ensayismo de Azaña viene avalado por el carácter creador y por ello iconoclasta de sus reflexiones, en una época a la deriva, en la que la vida colectiva se encuentra sin fundamento, en un discurrir libre que no es otra cosa que *skepsis* –crítica e indagación– frente a otro tipo de discurso dogmático de carácter naturalista o teológico.

Sus textos están ensayando su alma, siempre en aprendizaje y prueba, como sucedía en las páginas de Montaigne (Ess. III, 2). Fiel a la intuición esencial del ensayo, en la que se constata un yo, que no puede atenerse a nada fijo y estable... que no tiene más remedio que confiarse a su propia experiencia<sup>1</sup>, Azaña siente la necesidad de narrar las vivencias que le ocasiona su mundo. La experiencia de la escritura le permite tomar distancia de la realidad para criticarla, convencido de su contingencia, de su ausencia de necesidad y por tanto abierta a la posibilidad de recrearla con otra

---

<sup>1</sup> CERESO, Pedro: El espíritu del ensayo, en VV.AA *El Ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, p.7

faz, más en consonancia con la condición humana de la libertad, como sostendrán después, entre otros, Robert Musil<sup>2</sup> y Hannah Arendt. En su escritura surge la variedad, impelida por el rechazo de lo real, presentado por el pensamiento conservador como necesario e inmutable. Hay en sus textos una experiencia existencial que se proyecta voluntariosamente en un nuevo horizonte, que nunca lo dejará vivir en paz consigo mismo, buscando siempre el sentido del desengaño y al borde del abandono.

Junto a esta perspectiva de escritor, uno de los grandes de nuestro siglo XX, se encuentra su acción política, encarnada en las instituciones republicanas. Pocos españoles de la centuria pasada tienen una obra tan legitimada como la suya para ser propuesta como legado cultural en las escuelas al servicio de la formación espiritual de nuestro pueblo. La ausencia de materiales suyos en los programas de cualquiera de los ciclos educativos es uno más de los fraudes perpetrados a las nuevas generaciones. Su escritura poliédrica, en temas y géneros, nos introduce en la realidad profunda e inabarcable de cosas, persona y situaciones a través de metáforas inconcusas, ordenadas jerárquicamente por el principio fundador de la razón ilustrada, en su caso sinónimo de razón moral.

Estética y luces, vectores que tejen su visión de la vida pública española, son las constantes que articulan el diagrama, siempre claro y coherente, de su condición de escritor y de su acción política en los dos momentos que le tocó en suerte vivir de modo heroico: la segunda república y la guerra entre españoles, apoyado en exclusiva – su posición partidista era poco relevante – en la coherencia de sus ideas y en la fortaleza de su voluntad. Hasta el final permaneció fiel a sí mismo.

Su fe en la virtualidad del pensamiento libre le lleva a apostar con voluntad firme a favor del republicanismo. Este sentimiento optimista sobre el poder de discurso racional, más allá de toda experiencia histórica en nuestro país, es el punto de desencuentro con alguno de sus contemporáneos más lúcidos, nacidos también “o demasiado pronto o demasiado tarde”, como son Ganivet y el propio Unamuno. En mi opinión, al final de su vida cuando objetiva su experiencia de la guerra en el ensayo *La velada de Benicarló*, – aquí el término ensayo es el exigido, pues si lo denomináramos diálogo daríamos la razón a Unamuno cuando afirmaba que todo diálogo no era sino un monólogo disfrazado –, Azaña llega a conclusiones similares a los autores referidos. En este texto, la vida en su sentido más inmediato, el más rico y completo, como derecho absoluto a su propia posesión, permanencia y disfrute, será el fundamento del nuevo orden jerárquico, que oficie en la solución del gran drama español, convertido en tragedia por una razón dogmática y carente de toda capacidad dialógica, cuya jerarquía reivindicaban a la par las dos Españas enfrentadas, incapaces de entender aquellas hermosas palabras de Azaña exigiendo a todos paz, perdón y piedad.

Azaña es el prototipo de hombre del que se puede decir que ha hecho carne la palabra, entendida como la revelación del ser del hombre. La línea divisoria con las generaciones anteriores residía precisamente en el divorcio secular entre lo que se

---

<sup>2</sup> *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona 1993, I, 20

decía y lo que se practicaba. El abismo existente entre la realidad de una sociedad agotada y caduca y el deseo de otra nueva, marcaba el doble lenguaje del discurso restaurador y de la acción política; así se producía el aislamiento del mundo teórico de los jóvenes del 98, rupturista e iconoclasta en un principio, camaleónico y contemporizador con el paso de los años y la inserción social –salvo las excepciones de Unamuno y Machado–; esa doble España, la soñada y la real, estaba en el origen de los quejidos iracundos y lastimeros del regeneracionismo, reacción inadecuada e histórica a la oquedad del alma caciquil de la vida social e institucional, cuya alternativa habría que esperarla de un “cirujano de hierro”, así como en las propuestas oníricas y míticas de no pocos noventayochistas. Para Azaña la insuficiencia de todos estos planteamientos radicaba, en última instancia, en la inconsistencia liberal y democrática de sus planteamientos. Representaban unos y otros la confirmación del desastre histórico de España y por eso, en absoluto podían aceptarse como punto de partida de un nuevo futuro. Como en la historia de Lot, no se podía volver la vista atrás sin riesgo de quedar esterilizados para siempre.

A todos ellos les reprocha la inconsistencia de su crítica, vacía de acción y compromiso. Su propuesta y ejemplo de hombre público sintetiza el compromiso moral y la palabra. Antonio Machado dirá de él: “es maestro en el difícil arte de la palabra; sabe decir bien cuanto quiere decir, y es maestro en un arte más excelso que el puramente literario mucho más difícil: sabe decir bien lo que debe decirse”.<sup>3</sup> Esa maestría de don Manuel la coloca Machado como modelo y testimonio de nuestra tradición: “Algún día serán leídos como esencialísimos documentos históricos y se pronunciarán sobre ellos juicios históricos a que nosotros no podemos aspirar”.<sup>4</sup> Tal vez el sesgo timorato de la transición española respecto a la experiencia democrática de la II República, desde la muerte de Franco hasta hoy, ha marcado el derrotero por el que ha discurrido la amnesia colectiva de nuestra sociedad culpable del incumplimiento de la profecía machadiana.

El ensayismo de Manuel Azaña pasa por tres momentos constitutivos de su obras: formación, madurez y experiencia de la guerra.

Si aplicamos la metáfora de la dialéctica hegeliana a este ensayo de lectura de la obra de Azaña, nos enfrentaremos cronológica y biológicamente con el tiempo de formación de nuestro autor, como la condición de la existencia de su plenitud.<sup>5</sup> La gestación de toda palabra, de toda idea, de todo concepto en la mente del joven constituirá al hombre maduro, periodo en el que fructifica el trabajo acumulado en el estadio previo, el de la formación.

En el primer estadio se va tejiendo el universo mental de Azaña, aunando tradición, crítica histórica y apertura al mundo intelectual francés. En el segundo se produce la explicitación de ese mundo en su obra republicana, literaria e institucional.

<sup>3</sup> Prólogo a *Los Españoles en Guerra*. AZAÑA, M.: O.C. Ed. Giner, 1990, v. III, p. 325

<sup>4</sup> *Ibidem*, 326

<sup>5</sup> Cfr. HEGEL, *Propedéutica filosófica*, prgfs. 41-45

A partir del 36 nos encontramos con un tercer periodo en la vida de Azaña, el de la “jaula dorada”, en certera imagen de Preston, relativo a su presidencia de la República durante el desarrollo de la guerra... Es el momento de la vivencia de la guerra, en el que surge la autorreflexión crítica, de trazos trágicos, que saca a la luz la perplejidad como actitud intelectual y la tentación a la huida y a la inhibición en el plano moral, como consecuencia de su rechazo a la asunción dialéctica del *factum* de la guerra, poniendo a la vida por encima de todo otro valor. La Velada de Benicarló es el testimonio de una virtud moral heroica, en cuyo altar Azaña sacrifica no pocas de sus convicciones más íntimas convencido al fin y al cabo de su contingencia y por ende de su no necesidad.

#### FORMACIÓN DE DON MANUEL

El concepto de formación lo uso aquí bajo la impronta de la tradición racionalista moderna y viene a significar los conocimientos y la experiencia que posee el individuo como resultado de su constitución en cuanto tal. En este sentido la formación se refiere tanto al proceso de la constitución del individuo, como ente cultural, cuanto al resultado de esa constitución o cultura, aquí entendida como término de dicho proceso. Ambos significados se implican y de algún modo son inseparables. A nosotros nos interesa conocer, ante todo, las líneas maestras que van tejiendo la compleja geometría cultural de Azaña. Resulta ocioso advertir que la vaciedad y mala fe de la panoplia de explicaciones mecanicistas que reducían las acciones de Azaña a meros comportamientos temperamentales no merecen mayor atención por nuestra parte, y que como brevemente señalaré sólo buscaban el engaño del pueblo a través de la creación de una opinión militante al servicio de los intereses de los oligarcas primero, y de los insurrectos después.

La trayectoria intelectual de la formación política de Azaña pasa por tres momentos claramente diferenciados: regeneracionismo, reformismo y republicanismo. Esta evolución es similar en la mayor parte de los hombres de su generación. En todos ellos el humanismo liberal será el baluarte desde el que se enfrenten a los problemas de la España de su tiempo. El Azaña maduro, primer ministro y presidente de la República, podemos presentirlo en la personalidad del joven que llegado al Escorial se sentaba en el camino a verlas pasar, como dijera en el capítulo sexto del *Jardín de los Frailes*, aguardando con cierta “indolencia expectante” su momento, convencido ganiveteantemente de que tarde o temprano habría de llegar. Despreocupado y distante, sin ansiedad, padece, como nos dice Abellán, su crisis “patriótica, religiosa y vocacional”. El Escorial representaba para él la España monárquica del XVI, la “obra decretada desde la eternidad...”, cuya misión histórica no sería otra que “echar una argolla al mundo y traer contento a Dios”, según nos dirá en *El Jardín de los Frailes*. Su salida de El Escorial representó para el joven Azaña una auténtica liberación. En su novela autobiográfica confiesa de manera concisa pero taxativa: “En fin, dejé mi cárcel”, para añadir a continuación “Estoy cierto de

fin, dejé mi cárcel”, para añadir a continuación “Estoy cierto de haberme creído entonces una criatura en libertad excepcional...”<sup>6</sup>

En el último capítulo del Jardín de los Frailes, en el diálogo con el Padre Mariano, nos dibuja con pequeñas pinceladas el ambiente pardo de la educación de los colegios religiosos en aquel tiempo. Es una conversación entre dos viejos conocidos, amigables y respetuosos, pero que se guardan el aire con un toque de humor irónico que no enfría el tono cálido del encuentro, pero sí subraya la lejanía de sus mundos. La descripción meticulosa y fina de Azaña dibuja magistralmente el etéreo mundo del convento agustino. “Encuentro al Padre Mariano – nos dice – cargado de hombros, rugoso y flaco. Su semblante de viejo prematuro traduce un pensamiento solo, una aprehensión grave: no se qué pavor – mal refrenado – del propincuo más allá.”<sup>7</sup>

Pero a pesar de los sombríos recuerdos, un hálito de confianza y simpatía corre entre ambos. El diálogo entre ellos nos dibuja dos mundos diversos al tiempo que interdependientes:

--¿Tu qué haces? Pregunta el fraile.

--Pasear por Madrid. En mi casa, fumo y contemplo las musarañas. (responde el joven Azaña)

--Siempre fuiste perezoso. (Insiste el fraile)

--Me disculpo de no ser diputado, ministro, embajador, de no abogar en los tribunales. (le dice Azaña)

--¿No te has casado? Te lo prohíbe la Institución Libre de enseñanza, –le inquiera con sorna, no carente de malicia, el viejo fraile--.

--Soy ajeno a la casa – responde Azaña –, ni creo que propugne soltería. Ustedes han adelantado mucho padre Mariano. – (Responde zumbón el joven Azaña) – En mis tiempos no se hablaba aquí de esos señores. Quizá son ustedes nuevos militantes...”

Y el diálogo continúa a modo de epílogo de la narración y también, en lo que tiene de autobiográfico, de proclamación de una nueva fe. La fe en la vida, en la compasión universal del espíritu – confesión de tinte krausista – que exige la eternidad. Y el reproche al apacible fraile llega cuando le dice:

-- “Si usted hubiera descubierto en mi tal estofa, yo no sería Padre Mariano, el infortunado que usted piensa”. El agustino quiere recuperar lo mejor de aquel joven y le amonesta dulcemente:

--“Conservas –a pesar tuyo– por lo que oigo una forma intelectual –, se refiere a ese sentimiento de piedad universal citado –, y has desechado la sustancia. Aquí la recibiste. ¿No te acuerdas?”

--“Me queda un sabor a ceniza”, contesta lacónicamente Azaña.

---

<sup>6</sup> O.C. I, 722

<sup>7</sup> Ibidem 725

¿Qué le queda a Azaña en estos momentos de 1921-22, cuando escribe *El Jardín de los Frailes*? Le queda, casi siempre paz, para escándalo del sacerdote, “pues la paz – afirma – proviene de aquietarme con la experiencia”. Responde melancólicamente el joven protagonista.

Más tarde, en 1931, al volver a El Escorial, acompañado de Rivas Cherif, su cuñado y biógrafo, confiesa que “el antiguo manantial de la tristeza parece cerrado”.<sup>8</sup>

#### AZAÑA Y LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA

En los últimos meses de estancia en El Escorial, Madrid se le presentaba como el comienzo de la vida, tanto en el plano intelectual como en el sensual. En el primero, sus contactos con Giner y los hombres de la Institución le abrieron la posibilidad de nuevas lecturas, métodos y preocupaciones hasta entonces ignotas para él. La Institución Libre de Enseñanza significaba la negación de la “abulia y el pesimismo” causante de la decadencia española, según había sostenido Ganivet. En cuanto al segundo, Azaña nunca se sintió próximo al ascetismo de Giner y sus discípulos. Marichal resume los años mozos de Azaña diciéndonos que su vida estaba tejida con una aleación de goces físicos y placeres intelectuales, utilizando los mismos términos que servían para definir al héroe novelesco ayalino Alberto Díaz de Guzmán en *Troteras y danzaderas*<sup>9</sup>. Este carácter hedonista, alejado de las exigencias puritanas de su entorno da cierta nota de frivolidad a su personalidad, que según confesión propia es “la manera amable que tiene el talento de no darse importancia a sí mismo”<sup>10</sup>. Su aire despreocupado, él lo denominaría en ocasiones indolente, no impidió que el joven Azaña se fuese formando una nueva concepción de España. La reinención del Estado, planteada en sus discursos constituyentes y en las leyes que promueve, no sale de la nada. Recogía de la tradición kantiano-krausista los aspectos más fructíferos de sus planteamientos políticos y morales. La españolización unamuniana de la nación ya estaba en Giner. El afán de recuperar lo mejor de la tradición lo había aprendido del maestro cuya vida y obra –nos cuenta Azaña– sería inexplicable “si no tuviera por base la perfectibilidad moral del hombre alcanzada por su propio esfuerzo, sin auxilio de gracia alguna. Amor al Bien y por el Bien mismo”<sup>11</sup>. Principio dinámico constitutivo de su concepción del contrato republicano, donde los individuos libres se asocian para la instauración de una vida comunitaria en libertad e igualdad. El laicismo explícito de esta posición queda suficientemente a la luz. La influencia kantiano-rousseauiana, con resonancias platónicas, está por encima de planteamientos hobbesianos y pragmáticos.

En 1911, en su conferencia “El Problema Nacional”, reaparecen los temas institucionalistas e incluso regeneracionistas a pesar de las críticas que estos últimos recibieron de su parte. En esta época ya estaba formada su voluntad de “mantener y orga-

<sup>8</sup> O. C. IV, 47

<sup>9</sup> Introducción, O. C. I, XXXII

<sup>10</sup> O. C. I, 318

<sup>11</sup> O. C. III, 805



nizar un porvenir". El método era el liberalismo, entendido en su vertiente democrática y radical que le llevaba a situarse de un modo natural junto a la izquierda por mucho que teóricamente estuviese alejado de la teoría marxista, no tanto por sus consecuencias sociales, cuanto por su déficit democrático y liberal. Su raíz profundamente humanista, sustentada en una moral de origen kantiano, recibida a través del krausismo de Giner, le lleva a propugnar reformas profundas de España, de su gobernación y de sus gentes. De ahí que pronto se le queden pequeños los argumentos metodológicos y prácticos tanto de la Liga para la Educación Política de inspiración orteguiana como el propio Reformismo Político de Melquíades Álvarez, en el que llegó a militar. Seguían las viejas maneras del caciquismo tan vapuleadas por los hombres del 98 y del regeneracionismo. El distanciamiento entre lo que se piensa y lo que se dice y la falta de correlación con lo que se hace, nos muestra en estos años a un Azaña lleno de desdén hacia la política. Así, no sin cierto cinismo, le cuenta a Rivas Cherif, febrero de 1918, siendo candidato a diputado por el partido reformista: "lo cómico nace aquí del contraste entre lo que parezco a estos hombres (a sus electores de la circunscripción de Puente del Arzobispo) y lo que digo y hago, con lo que yo pienso realmente y mi actitud interior, que es de absoluta inhibición. Yo podré no ser diputado, pero me divierto locamente"<sup>12</sup>. De nuevo aparece la frivolidad como escudo contra la trascendencia inoperante de posiciones teóricas más altisonantes.

Fracasada la Liga, Azaña intenta su actividad política en el reformismo, como otros intelectuales, que una vez más demostraron su incapacidad para dirigir la vida política. Los profesionales del saber no pudieron, porque no sabían, al estar demasiado alejados de la realidad, dirigir la escena política española. Los pensamientos de Azaña más íntimos, a la vez que más crudos, sobre la situación descrita, los encontramos en su Cuadernillo de apuntes de 1920, donde hay una referencia a dos de los hombres más significativos del momento en el ámbito del reformismo político y de la vida intelectual, a la vez que pone al descubierto su propia soledad en tales espacios. De Melquíades Álvarez, su jefe de filas en el Reformismo, escribe: "está cada vez más cómodo y apagado; y a fuerza de defender pleitos y de ir al Casino, concluirá por no saber nada de nada." No es indiferente tampoco con Ortega. La dureza de su juicio, aunque en un texto privado y personal, pone de manifiesto la profunda antipatía que siente hacia el indiscutido maestro de su generación. "Iba a ser el genio tutelar de la España actual -dice-; lo que fue el apóstol Santiago en la España antigua. Quédase en revistero de salones". O cuando añade: "Su originalidad consiste en haber tomado la metafísica por trampolín de su arribismo y de sus ambiciones de señorito"<sup>13</sup>. Son los años de *La deshumanización del arte*, de las vanguardias y en definitiva del alejamiento de los intelectuales de la vida política, consecuencia en gran parte, de la experiencia de la guerra del 14.

<sup>12</sup> *Cartas 1917-1935*, Edición Enrique Rivas, Edt. Pre-Textos, 1991, p. 22

<sup>13</sup> O. C. III, 865-866

## MADUREZ POLÍTICA

En 1923 abandona definitivamente los planteamientos reformistas dada la tibia reacción de sus correligionarios con el golpe de Primo de Rivera, y se instala en el republicanismo entendido como concepto necesario para superar las desfasadas estructuras de la vida pública española. Azaña agota los límites del liberalismo y se ubica en la radicalidad democrática cuyo fiel es la justicia republicana, entendida como equidad y traducida en programas políticos equilibradores de desigualdades históricas. Es preciso hacer una constitución política nueva, donde la libertad y la igualdad, entendida como igualdad de oportunidades, consecuencia de la justicia que funda, sean los mayores bienes de la convivencia.

Por ello se decantó, en coincidencia con el ala más templada del socialismo, (Prieto, de los Ríos, Besteiro...) por un liberalismo intervencionista y corrector, por la afirmación de cuerpos intermedios entre la sociedad y el Estado y por la superación del enfrentamiento en la estructura productiva entre capital y trabajo. Operaba en él la tradición recogida por el krausopositivismo junto a la otra gran influencia que constituye su formación desde 1911: el pensamiento radical francés<sup>14</sup>.

No se le perdonaban las reformas introducidas en los dos primeros años de su ejercicio del poder. Cambios todos ellos dirigidos al corazón de una comunidad social, democráticamente atrasada. La nueva constitución introducía la ley del divorcio, el derecho al voto de la mujer, las reformas militares, la separación de la Iglesia y el Estado, la legislación laboral, la reforma agraria, el Estatuto de Cataluña... Todas estas iniciativas legislativas se convirtieron en leyes, gracias a la fuerza de la palabra de Azaña, y todas sin excepción representaron un fortísimo desafío a los intereses imperantes de una sociedad caciquil y conservadora. Pero será a partir de 1935, momento en que se creía ya definitivamente vencido el poder de la izquierda y casi finiquitada la República, cuando arrecian las críticas maledicentes contra Azaña, protagonista de la unidad de la izquierda y de la burguesía más dinámica de España. La unidad republicano-socialista, con su indiscutible liderazgo, hizo posible el triunfo del Frente Popular y todos, sin excepción, atribuyeron a Azaña su victoria.

La propaganda franquista desde el principio utilizó el nombre de Azaña como el conjunto de todos los males sin mezcla de bien alguno. "Engendro espurio, elevado a la más alta magistratura", decía de él Arrarás, el manipulador de sus memorias, para añadir entre otras lindezas aquello de "aborto de logias e Internacionales... oruga repulsiva de la España Roja, la de las matanzas y las checas, la de las refinadas crueldades satánicas"<sup>15</sup> o Emilio Mola Vidal cuando escribía: "sólo un monstruo de la compleja constitución psicológica de Azaña pudo alentar tal catástrofe"<sup>16</sup>, refiriéndose a la República y a la Guerra. Se podrían aducir decenas de juicios de este tenor en los que se ve la importancia que para la publicidad franquista tiene convertir a Aza-

<sup>14</sup> Cfr. SUÁREZ CORTINA, M.: "De la regeneración nacional a la República Democrática", VVAA *Manuel Azaña: pensamiento y acción*. Alianza Universidad, Madrid, 1996, pp. 41 y ss.

<sup>15</sup> ARRARÁS, Joaquín: Prefacio a "*Memorias íntimas de Azaña*", Edc. Españolas, Madrid, 1939, p. 6

<sup>16</sup> MOLA VIDAL, Emilio: *Obras Completas*, Ed. Librería Santaren, Valladolid, 1940, p. 1178

ña en el responsable último del sufrimiento de la guerra. Sólo cargando el pesado fardo de muerte y destrucción de la guerra sobre los hombros de una persona justa y centrada, achacándole todo genero de perversión, se podía hacer creer al pueblo español la inevitabilidad de la insurrección y, a posteriori, la represión de conciencias y de vidas. Él personalizaba el programa republicano, y contra él tenían que ir todos los dardos envenenados de una derecha caciquil, que no aceptó las reformas de la república y utilizó todos los medios a su alcance para desprestigiarlo como persona, sabedora de la facilidad que tienen las masas populares para contagiar de descrédito las ideas y las propuestas políticas del individuo calumniado.

Las vitriólicas inventivas contra Azaña se justifican desde la óptica de los enemigos de la República y de su significado, por ser don Manuel, en palabras de un juez tan agudo y por otra parte con escasos motivos para hablar bien de Azaña, como Salvador de Madariaga, con afirmaciones tan contundentes como éstas: “Es el español de más talla que reveló la etapa republicana”, o aquella otra, “por derecho natural, el hombre de más valer en el nuevo régimen, sencillamente por su superioridad intelectual y moral” o cuando trasciende los límites de la república y añade, “el orador parlamentario más insigne que ha conocido España”.<sup>17</sup>

Santos Juliá, en su magnífica biografía política de don Manuel, pone al descubierto de manera concienzuda la campaña sistemática de atribuir las decisiones políticas de Azaña a “motivos de carácter”. Nuestro propio autor, adelantándose a la caterva de sus pseudo-críticos repletos de resentimiento y odio, escribe: “La acción política es ante todo cohesión, amalgama para un fin común. El carácter no puede tomarse por blanco de esa acción, ni como fuerza motriz de la acción misma”<sup>18</sup>.

#### EL COMPROMISO ÉTICO-POLÍTICO

El compromiso político de Manuel Azaña estuvo durante toda su vida tocado por su carácter de intelectual. Esta cualidad se fue modelando a lo largo de los años, pero su pertenencia al Ateneo le dio el tono definitivo. Las múltiples actividades del Ateneo estimulaban y ponían en curso su inteligencia especulativa, su sensibilidad, su fantasía creadora y de modo especial su espíritu crítico, en todas las cuestiones y vicisitudes que ocupaban la atención de sus miembros, en especial las relativas a los conflictos entre los individuos y la sociedad de su momento.

El origen romántico y liberal del Ateneo imprimía una impronta ilustrada y progresista a sus miembros a lo largo de las tres generaciones que antecedieron al propio Azaña. “La tradición del Ateneo se resume en tolerancia”, dirá siendo su presidente en un discurso de 1930<sup>19</sup>. Esta fecha representa el momento de madurez literaria, intelectual y política de don Manuel, cuando todavía no sospechaba la responsabilidad que a partir de un año más tarde tendría que soportar hasta su final. Como

<sup>17</sup> *Españoles de mi tiempo*, Planeta, Barcelona, 1981, p 230-231

<sup>18</sup> *La inteligencia y el carácter en la acción política*, O. C. I, 489

<sup>19</sup> O. C. I, 621

ateneísta se siente inmerso en el engranaje de la historia de la institución y junto a los hombres de su generación se incluye en el drama de la búsqueda de una constitución moderna, en el que la voluntad de los que querían una patria de todos y para todos, fue torcida por el poder tradicional de la monarquía católica imperialista, en ausencia de una voluntad general de corte ilustrado. No es el destino sino el tejido de la historia de la que se siente solidario la que ha causado la situación que vive don Manuel. A aquellas precedentes generación de ateneístas, la de los románticos y liberales, formados en el intento constitucionalista de 1812, así como a la siguientes, la del moderantismo y después la regeneracionista, les había faltado alguna de las dos condiciones que toda revolución ha de poseer para cumplirse y que según Azaña son: “cambiar la base económica del poder” y “variar la base psicológica de la fidelidad”<sup>20</sup>. La primera no se había dado por la insuficiencia de la burguesía española y la segunda la había abortado la propaganda monárquica, clerical y caciquil, con el apoyo inestimable de los militares. Azaña conoce bien la historia del XIX español. “Siempre hay ruido de armas entre los defensores de la nación”<sup>21</sup>, nos dice, a la vez que subraya el déficit democrático de las clases dirigentes. Ambos factores impidieron una y otra vez esos cambios necesarios para la revolución en España.

Por ello la función del Ateneo le parece imprescindible para alumbrar una nueva era. El nexo entre la vida del espíritu, cuya manifestación más nítida era la ateneísta, y la vida política, es según él incuestionable. “En la gran renovación y trastorno necesitados por la sociedad española, la función del Ateneo es primordial”<sup>22</sup>, escribe. La inteligencia ocupa la primera fila de las fuerzas que ha de provocar la destrucción de los elementos estructuralmente perniciosos y nocivos de la sociedad de su tiempo. Azaña es preciso y cristalino, como suele ser toda su escritura. Los términos y los conceptos ocupan el lugar propio al que les destina para significar su propósito, sin que sea posible subvertirlos en interpretaciones interesadas en decir ni más ni menos de lo que quieren expresar.

El carácter militante de su consideración de la política exige a todos los ciudadanos, ocupen el espacio profesional que fuere, el compromiso con los demás. No desea que el poeta, médico, filósofo, científico, jurista, etc. prostituya su trabajo profesional llevándole a fines bastardos. “Se pretende – nos dirá – que, especialistas, a su hora, sean hombres a todas. Y puesto que en su cualidad de hombres los constituye, entre otros, el hecho de pertenecer a una sociedad en trance de disolución y reforma, se pretende que la inteligencia pura explore esta parte de su humanidad verdadera, la entienda, la articule, la promulgue con el celo y la suficiencia conquistadas en su oficio propio”<sup>23</sup>. La participación democrática era el distintivo básico de su ideal republicano.

En su opinión el intelectual que rehúsa mezclarse con las agitaciones del pueblo, so pretexto de que su vida pertenece a otro ámbito, no es de fiar, pues su actitud

---

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> O. C. I, 623

<sup>22</sup> O. C. I, 622

<sup>23</sup> O. C. I, 633

revela mengua y cortedad de espíritu. “Nada es más urgente en España que el concurso de la inteligencia pura en las contiendas civiles”<sup>24</sup>. Azaña está reclamando el compromiso político de los intelectuales como reconocimiento de la deuda con la sociedad que todo ser humano contrae por el hecho de ser hombre. “Es menester –continúa– una ideología poderosa, armazón de las voluntades tumultuarias.” Entendiendo Azaña por ideología, no el sistema cerrado de una determinada comprensión del mundo, sino el arte de discurrir con tino para enfrentarse de modo adecuado con las situaciones históricas que la sociedad tiene planteadas de manera inexcusable. Ideología, aquí, es sinónimo de razón discursiva, instrumento de las luces, que ha de presentar al pueblo los argumentos decisivos para afrontar los cambios exigidos por el espíritu del progreso, que denominará “creaciones históricas”.

[“Solamente la facultad crítica, ebria de absoluto, avezada a las abstracciones, puede contrarrestar los monstruosos accidentes que pretende vivir, ya esquilada la sustancia de que fueron parásitos”.<sup>25</sup>] Para Azaña la razón, la potencia intelectual, no es un instrumento neutro, acostumbrado a analizar y ponderar la realidad, sino la razón que toma vida y se convierte en protagonista de la historia. Es la razón –nos dirá–, que: “se irrita del atropello de la verdad, y no puede, aunque quisiera, disimular el atropello, porque hay un pudor del entendimiento y no sufre ver profanado lo verdadero”<sup>26</sup>. Es ésta la cualidad en la que reside el nexos azañista entre el Ateneo y la vida política, cualidad que provoca el acercamiento desinteresado de la inteligencia a las situaciones concretas de la vida colectiva para evaluarlas en su sentido originario y criticar sus déficit comunitarios y, en su caso, proponer alternativas adecuadas.

“La sensibilidad política –escribe – como yo la propongo, es rara. Se conquista a fuerza de ilustración, de generosidad y de experiencia; pero el ánimo generoso y humanizado es el punto más alto de la cultura personal, equivalente en el orden cívico a la santidad”.<sup>27</sup>

Palabras estas que sitúan a Manuel Azaña en un nivel de excepción en el friso de los hombres ilustres del siglo XX español. Su magisterio aún no ha dado los frutos profetizados por Antonio Machado, tal vez porque a la hora de la recuperación de la memoria histórica, asignatura pendiente de la democracia española, los protagonistas de la transición estaban tocados por el resentimiento y el dogmatismo. Resentimiento de los vencedores de la guerra española, hacia el político que hizo una radiografía fiel y realista de la oligarquía dominante y que, sin embargo, siempre tendió al diálogo racional y cuando este fue imposible acudió a las virtudes cívicas de una tradición humanística española. Así lo refleja su último llamamiento en los momentos más duros de la guerra civil para frenar el derramamiento de sangre y de energías, exigiendo paz, perdón y piedad. Pero también por parte de los vencidos, una izquierda, que pasados los años de posguerra y superados los sarampiones dogmáticos tenía que haber reconocido en Azaña al maestro de la mejor tradición republicana que jamás había tenido España. El exceso de resentimiento por unos y la falta de

---

<sup>24</sup> Ibidem

<sup>25</sup> O. C. I, 632

<sup>26</sup> Ibidem

<sup>27</sup> Ibidem

generosidad por otros, ha convertido la lúcida clarividente figura de Azaña en una borrosa imagen, de la que hasta la derecha más intransigente ha pretendido apoderarse.

#### MEDITACIÓN SOBRE ESPAÑA

Imbuido de racionalismo ilustrado, Azaña rehuye en su meditación sobre España las cuestiones relativas a los licuescentes y escurridizos caracteres nacionales, tan del gusto del romanticismo. La pregunta por el ser de España le parece inane y superflua, convencido de su inutilidad en el orden práctico, como habían demostrado hasta la saciedad todos los que lo había hecho. España es una sociedad compleja, con una historia que ha gestado plurales formas culturales.

“Me interrogo –como incumbe a cada uno–” nos dice, “para desentrañar el ser de España. Si este criterio es válido y yo lo creo, nada que encuentre en mí podrá parecer, siendo tan español, intruso en el carácter de la nación” (O.C. I 485). Todo lo que aparezca en esa vivencia será, pues español, y en ella sobresale un deseo infinito de libertad personal. La tendencia a la libertad que experimenta cada ser, al tiempo violenta y natural, depende en no poca medida, del asentimiento ajeno. Éste es el espacio de la libertad que verdaderamente le interesa: el ejercicio de la libertad en el cruce entre el yo y los otros, único lugar donde surge su posibilidad.

Es el de la libertad, un sentimiento tocado de la ambigüedad de lo infinito al que se aspira de modo absoluto dentro de la comunidad. De ahí que sea el binomio individuo-comunidad, con sus intereses comunes y enfrentamientos, el que constituye su realidad. La naturaleza de esta realidad exige la plasmación de instituciones políticas que posibiliten su ejercicio. En este contexto de reflexión teórica, muy próximo al que después sería el de Isaías Berlin cuando habla de la libertad negativa, nos dirá que España no es otra cosa que la experiencia de esa libertad en común de los españoles cuya historia padece de una enfermedad casi genética, es decir, desde el inicio de España como nación.

“El morbo histórico que corroe hasta los huesos el ente español no se engendra en la investigación ni en la crítica o análisis de los hechos”. (O. C. I, 634) -Nos dirá Azaña- No es la crítica, unida siempre a la práctica heterodoxa del vivir, el origen de la situación calamitosa de la vida de la libertad en la historia de España. Es precisamente la ausencia de esos hábitos mentales de análisis y de crítica lo que prepara el terreno y lo dispone a la invasión de la enfermedad, cuyo carcinoma vacía de la vida entera de la sociedad ese instinto natural que es la libertad para Azaña. No fueron los heterodoxos españoles en su penosa historia de marginación, exclusión y no pocas veces de extinción, las causas de las desventuras de la libertad en nuestra nación. La causa de la postración histórica de nuestro pueblo la expone con meridiana claridad: “España es víctima de una doctrina elaborada hace cuatro siglos en defensa y propaganda de la monarquía católica imperialista, sobrepuesta con el rigor de las armas al impulso espontáneo del pueblo. Inventa unos valores, una figura de lo es-

pañol y los declara arquetipos. Exige la obligación moral de mantenerlos y continuar su linaje". (O. C. I, 624)

Pasaje esclarecedor, donde aparece la libertad colectiva como protagonista de la historia de nuestro pueblo, de manera semejante a como ha ocurrido en cualquier otro, pues sólo se diferencian los pueblos por los accidentes del camino. De ahí que su nacionalismo sea el mínimo exigible para sostener la pluralidad social, sin pretensiones dogmáticas, excepto la intransigencia por la tolerancia. Lo que importa es crear instituciones, que como él dice son la "estampa legal de lo que se ha ganado en la conciencia", que posibiliten en la vida real de la comunidad el cumplimiento de ese deseo violento y natural de la libertad. En este punto es donde radica su republicanismo.

A diferencia de las generaciones que le preceden, regeneracionismo y 98, la solución de Azaña es eminentemente práctico-política. Su diagnóstico de la enfermedad de España no coincidía con el de padres y abuelos, salvo en el caso de Unamuno, y por tanto la medicina habría de ser diferente. Los del 98 no dejaron de ser literatos. Transformaron e innovaron valores literarios. Ésta es la obra de esa generación, pero "todo los demás -nos dice- está lo mismo que ella se lo encontró" (O. C. I, 557). En ese todo lo demás está incluido el orden político, por hacer completamente, sin parangón con lo que realizaron en el ámbito de las letras. Con Unamuno está de acuerdo Azaña cuando consideraba que la cuestión no consistía en saber qué era lo español, ni siquiera en serlo o no serlo, sino en ser hombre, con lo que coincidía plenamente. El caso de Costa era diferente, según Azaña no pasaba de ser un moralizador de la política, en modo alguno innovador. El fondo de su discurso, a pesar del republicanismo que confesaba, era tradicionalista. Costa nunca entendió por qué un pueblo en ciertos momentos llega a sublevarse para transformar la Constitución y, sin embargo, no lo hace para que le construyan un pantano. El programa de Costa -Despensas y Escuelas-, sin duda podía ser aceptado por Azaña, y así se demostró en la práctica legislativa de la República. Con lo que no estaba de acuerdo era con el valor absoluto del programa, objeto último de toda acción política, mientras que para Azaña era tan sólo, con ser importante, la condición de la posibilidad de la justicia y de la libertad. En definitiva, el regeneracionismo no había superado el déficit democrático del liberalismo del XIX, entroncado en el despotismo ilustrado. Azaña entendía que la "revolución desde arriba" popularizada por Maura, no cabía en una metodología liberal, verdaderamente democrática. El mito del Cirujano de Hierro que crease la nueva España, objetivo al que conduce el pesimismo sociológico de Costa, y su encarnación en la Dictadura de Primo de Rivera, abortaba una vez más, según Azaña, el proyecto institucional de una democracia constitucional, posibilitadora de la vida del pueblo, surgida de la conciencia de los ciudadanos (O. C. I, 557 y ss.).

Las cuestiones de despensa no se podían solucionar sin darles la palabra y permitirle la acción a las masas populares, aplastadas por el caciquismo asentado **ad nauseam** en la vida pública española, caciquismo que había mostrado su capacidad de adaptación a todo programa de cambio dentro del sistema. En cuanto a la escuela, la segunda propuesta de Costa, había sido considerada por Azaña como la gran

cuestión, que exigía rescatar la educación de manos y de concepciones confesionales para que se pudiesen rehacer las conciencias de los ciudadanos. Escribía nuestro autor que “comparados con la formación y salvaguardia de la conciencia personal, todos los demás fines de la democracia se nos antojan secundarios... --por ello añadía— Sí, nos da miedo de los frailes; miedo de los frailes metidos a enseñar”. (*La gran cuestión*, O. C.; I, 499) En otro lugar llega a afirmar: “la biografía intelectual de unos cuantos personajes, preponderantes en España desde fines del siglo pasado, gravita más sobre nuestros destinos que la invasión de los visigodos, que la batalla de Villar”. (O. C. I, 495) Tales individuos tenían en común su educación religiosa, y en su haber coloca la respuesta al por qué de nuestro “horóscopo negro”.

Desde 1911, aparece claramente diferenciado en Azaña los dos modos de ser español: el tradicional basado en la simbiosis de Monarquía, Iglesia y milicia, las tres sostenidas por el caciquismo como método de intervención social, y el moderno, sustentado en la democracia, que si no puede restaurarse, --el sistema tradicional siempre lo impidió— hay que crearla y encarnarla en instituciones constitucionales, “arrancándole de sus esenciales formas todas las excrescencias que la desfiguran”.<sup>28</sup>

#### POLÍTICA REPUBLICANA

La dictadura de Primo de Rivera es el punto de inflexión del liberalismo democrático de Azaña. Hasta entonces, el régimen constitucional era para él algo meramente accidental. El golpe militar le persuadió de la inviabilidad del programa reformista dentro de un sistema monárquico como el español. Nunca cabrían en él cuestiones como la autonomía regional, la libertad religiosa y sindical, la supremacía absoluta del parlamento, la democratización del Estado, etc.

[En Noviembre del 23, escribe:

“El plan de los reformistas descansaba en dos supuestos: que la Monarquía Española, iluminada por la Corona Inglesa, no pondría el más mínimo estorbo a las reformas en proyecto; y que al producirse el movimiento de alcance en el orden social que esperaba para después de la guerra, la Monarquía, por instinto de conservación, se avendría a renovar, mejorándolo a favor del pueblo, el pacto en que el sistema constitucional estriba”.<sup>29]</sup>

Primo de Rivera fue saludado por no pocos como el Cirujano de Hierro anunciado por Costa, pero Azaña en un inteligente ensayo titulado *La dictadura en España*<sup>30</sup> analiza las causas última del golpe de estado. A parte de posibles motivos de índole moral del pueblo español, en las que no quiere entrar por sus connotaciones con tópicos y estereotipos de corte tradicionalista, sostiene que se dan causas históricas, relativamente cercanas.

<sup>28</sup> *El problema español*. Conferencia en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares, Febrero 1911. Edc. Facsímil, Alcalá de Henares, 1987, p. 28

<sup>29</sup> << ¡Santos y Señas! >> *Rev. España*, nº 388, 22-XI-1923)

<sup>30</sup> “Nosotros”, Enero-Abril, 1924, (O.C., 541 y ss)



El punto de partida de su ensayo se inicia en 1903, fecha en la que los grupos que mantienen al golpe de Primo de Rivera echan a andar. La visión Azaña es radical y certera: “El golpe de Estado no pone fin a nada ni comienzo a nada” (O. C., I, 542). Se produce en un momento ruidoso y llamativo de un largo proceso de descomposición que no parecía tener fin. Para Azaña no deja de ser una tragicomedia, con coro incluido, cuyos personajes principales son la institución monárquica y la milicia, juzgados con crudeza, sin merma del rigor intelectual al que sus escritos nos tienen acostumbrados.

Su juicio sobre Alfonso XIII, una vez que se pone del lado de los insurgentes es tan severo como lúcido: “El Rey era incapaz de comprender la grandeza de su misión. En lugar de presentarse a los españoles como garantía de la justicia, de la moralidad; en lugar de mantener, sobre las miserables rencillas de los partidos, una política de restauración interior, de saneamiento y difusión de la cultura, se aprovechó de las dificultades cotidianas para cimentar su poder personal” (O. C., I, 543). La amistad del Rey con los insurrectos le lleva a tildar al golpe de burdo sainete palaciego.

En cuanto al ejército, no se puede decir que los que participan en esta tragicomedia palaciega representen el sentir de la mayoría de la milicia española. No más de ocho generales se unieron o animaron al insurgente Primo de Rivera con el fin de cargar en el deber de los políticos tanto desatino acumulado en el haber del ejército: el desastre de Annual está en la base inmediata de la rebelión. Azaña ve expuesta la intención última del golpe en el manifiesto programa del general Primo de Rivera: “... no se hablará más de Marruecos, ni de responsabilidades” (O. C., I, 544). La Sala Especial del Tribunal Supremo que habría de juzgar a los mandos militares implicados en el desastre no llegó a constituirse, ni se volvió a decir nada sobre el asunto - nos advierte Azaña-.

El bajo nivel cultural del ejército -a los oficiales no se les exigía el bachillerato-; la desmoralización de los mandos, manifestada en una irritabilidad permanente -se creían víctimas de no se sabe qué injusticias-; el desprestigio cosechado por las guerras coloniales; la inacción, sólo rota por la contemplación de ver correr lentamente las escalas, fueron las circunstancias que condimentaron el caldo de cultivo de la exigencia de un mayor protagonismo de la milicia en la vida pública española.

Muy pronto se pone de manifiesto “en el régimen militar -el de Primo de Rivera-, el mismo vicio de que adolecía el caído: la incapacidad de hacer justicia” (O.C., I, 548). Desde el Directorio Militar se apoya el terrorismo burgués de Fomento De Trabajo Nacional, órgano de acción para la defensa de los intereses de la burguesía, se rehabilitan los somatenes en la lucha anti-obrera; se amenaza a los sindicatos de clase, se elimina la existencia del jurado; se disuelven los diez mil ayuntamientos de España, etc.

A partir de estos momentos se produce un cierto silencio de la izquierda en nuestro país, salvo las excepciones de unos pocos: Unamuno, Fernando de los Ríos y Azaña, entre ellos. Silencio aprovechado por los voceros de las oligarquías para proclamar el paso providencial dado por Primo de Rivera. En este contexto aparece con

claridad meridiana en el pensamiento de Azaña el horizonte de la República, como único espacio cívico de deliberación y decisión, libre de tutelas y arbitrajes.

En su ensayo del 25, *Apelación a la democracia*, se encuentran las líneas maestras de su comprensión de la institución republicana. Desde la experiencia secular del golpismo y de la censura del pensamiento, va más allá del puro concepto limitativo de la República como la organización política de la garantía del Derecho. “La Democracia –nos dice– es una operación activa de engrandecimiento y de bienestar moral” (O.C., I, 555). La democracia ha de ir más allá de la creación de instrumentos e instituciones políticas elementales como son los comicios, el parlamento o el jurado. La democracia, nos dirá adelantándonos el sentido casi harendtiano de la política participativa y creativa, ha de ser avivadora de la cultura y posibilitar la existencia de ciudadanos creativos y dueños de su vida.

En 1931 es proclamada la República y se inicia el llamado Bienio de la Esperanza. El ideal republicano se plasma en la constitución que promovería leyes modernizadoras, algunas de las cuales habrían de esperar hasta nuestros días, pasados mas de setenta años.

#### NO A LA GUERRA

Dos años más tarde, las elecciones del 33 despertaron a Azaña de su ensoñación. A pesar de la derrota de los republicanos, Azaña seguirá apostando con esperanza por la República. Todavía se presentó una segunda oportunidad de la mano del triunfo del Frente Popular, con Azaña como garantía. Pero a partir del nuevo golpe militar del 36 nada volvería a ser igual. La guerra creó un nuevo escenario para el que los republicanos no estaban preparados. La República, el orden del derecho, aguantaba y Azaña era su gran sostenedor. Fueron tiempos de desolación en los que la barbarie humana hizo acto de presencia sacando a relucir, por un lado, el resentimiento de la opresión acumulada históricamente de los que habían heredado la mala suerte de vivir en la parte negra de la divisoria y, por el otro, en el bando de los insurrectos, el pánico destructivo y culpable de los opresores de siempre, negadores desde siglos de la libertad e igualdad, apoyados por las oligarquía terrateniente, militar y eclesiástica, temerosa de perder sus privilegios. Tiempos realmente difíciles en los que el gobernante lúcido era puesto a prueba. Así se produce en Azaña una cierta metamorfosis en la que el entusiasmo contagioso de sus palabras y proyectos es reemplazado, contra toda esperanza, por la fe recia del demócrata y del pacifista, convencido de que tras la guerra, la victoria, fuese de quien fuese, sólo traería consigo la negación de la libertad.

Es ésta la vivencia existencial del republicanismo de un hombre al que no acompañaron las circunstancias políticas y morales adecuadas para aprovechar entonces la última oportunidad que el destino concedía a España.

En Abril del 37, en plena contienda civil, escribe, siguiendo el espíritu del ensayo su último gran relato, *La velada de Benicarló*, profundísimo monólogo trágico, en for-

ma de diálogo. Eran momentos difícilísimos en los que estaban jugándose y perdiendo la vida tantos españoles en defensa de los principios republicanos. Azaña lucha contra las tinieblas de la mente y vence la tentación del abandono, agarrado a lo único que le queda: la fe en su conciencia republicana, liberal y demócrata.

*La velada de Benicarló*, testamento moral y político de don Manuel, sin hacer dejación de principios, se convierte en una meditación sobre la muerte y, en consecuencia, sobre la vida.

“La República tenía que esquivar la anarquía y la dictadura, que crecen sin cultivo en España, --afirma Morales, uno de los personajes de la Velada--. Conocida la realidad era indispensable el convenio táctico. No quiere decir engaño ni farsa... La República dando bandazos ha venido a estrellarse en los abruptos contrastes del país.” (O. C., III, 412)

El golpe militar contra la República es la expresión política del desbarajuste de golpes de Estado, pronunciamientos, guerras civiles, destronamientos y restauraciones que habían tejido la historia de España en los últimos cien años. Por eso cuando Morales responde a unos de los contertulios de La Velada que pide el olvido del desastre de la batalla de Lérida y aboga por intentarlo de nuevo. Lo hace con el siguiente argumento:

“¡Borrón y cuenta nueva! ¡Qué candor! ¿Por qué da usted ese tajo a la experiencia? Todo esto existía ayer, cargado de todo esto nacerá el mañana. Pensar otra cosa es una simpleza de programa político. No hay solución. La victoria, de cualquiera de los bandos, no traerá la República de nuevo”.

Uno y otro bando amenazan con la aniquilación total del enemigo y Azaña pone en guardia contra el dislate del activista que se conduce como si tuviera la omnipotencia en la mano y la eternidad por delante. “Todo es limitado, temporal, a la medida del hombre --afirma--. Nada lo es tanto como el poder. Esta convicción opera en el fondo de mi alma como freno invisible... Efecto durable de mi antigua hechura intelectual y moral” (O. C., III, 414).

De nuevo aparece la racionalidad, el cálculo, en definitiva la razón, como escudo contra la pasión, incapaz de observar, evaluar y sacar conclusiones. “Si el toro tuviese razón --añade--, no habría corridas”. (O. C., III, 414)

Una vez más, la razón por encima de cualquier otra dimensión de la vida. Bolcheviques, anarquistas y no pocos socialistas reprochan a Azaña no comprender la dialéctica del momento revolucionario que vive España. A todos los defensores de la República, representados por los contertulios de La Velada, les repugna el derramamiento de sangre, mas a Garcés --el propio Azaña--, en opinión de algunos de los personajes del diálogo, le ofusca el derramamiento de sangre, y le impide ver con claridad la verdad de la guerra. Ante lo que contesta: “Nadie hay menos sujeto que yo al momento sea o no revolucionario --responde Garcés con contundencia--... Creo obligatorio salirse de esos límites y ver más lejos, en el pasado y en el futuro. Cuando no se haga así ¿qué tendremos? Aturdimiento, puerilidad, novatadas y fracaso” (O.C., III, 418).

Esta racionalidad que expresa Azaña sería vista por no pocos de sus propios socios políticos como vestigio arcaico del liberalismo sentimental del XIX, ajeno a la nueva Edad de Hierro forjada por la revolución del 17. Para Azaña, Presidente de la República, sin embargo, era su propio gobierno quien seguía prisionero de las ideas del XIX.

JUAN FRANCISCO GARCÍA CASANOVA

## LAS ESTELAS DE ORTEGA

### 1. FILOSOFÍA Y LITERATURA

La literatura ha sido el lugar donde se incluía gran parte de la filosofía española, allí se ofrecía el almacén ideológico de la identidad cultural que desde nuestro siglo de Oro irradiaba la cosmovisión española. La tesis que liga la filosofía española a nuestra literatura la encontramos, expuesta rotundamente, en las páginas finales *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos* cuando afirma:

“... la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, la *Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida, *Weltanschauung und Lebensansicht* (...) Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía”<sup>1</sup>

Intuición del mundo y un concepto de la vida simbolizado por Don Quijote, auténtico arquetipo filosófico y del sentimiento trágico de la vida, Cristo-Don Quijote como ejemplos de cómo la muerte ennoblece. En esta *literatura de ideas* es donde encontramos la herencia de nuestro pensamiento, del Pensamiento español. “Una lengua, en efecto, es una filosofía potencial” afirma Unamuno, enraizando y ligando indisolublemente el pensamiento a la lengua

“El lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto”<sup>2</sup>.

Es la época en que los krausistas, positivistas e institucionistas han dejado vacantes las cátedras por su expulsión de la universidad, la hegemonía de la neoescolástica y el tradicionalismo llevan a que “se volviera hacia la tradición literaria española y a la filología”<sup>3</sup>. Ángel Ganivet, en *Idearium español*, establece cómo “la filosofía dirige, efectivamente, la vida de los pueblos”; la Filosofía como maestra de la vida conlleva-

---

<sup>1</sup> UNAMUNO, M.: *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*, edición de Antonio M. López Molina, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 274.

<sup>2</sup> UNAMUNO, Ibid., p. 275.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, José M.: “Pensar en español: tratado o ensayo”, *Revista de Occidente. Pensar en español*, nº 233, Octubre, Madrid, 2000, p. 76.

ría una moralización de la existencia conforme a esas ideas reguladoras, expresadas muy kantianamente, como faros que nos orientan y guían en la noche. Ideas directrices, convicciones vitales para construir el porvenir de España, que ha de recibirlas el individuo mediante la educación, para conforme a ellas construir la sociedad.

“Caminar siempre hacia el ideal es el estímulo de todos, y la historia, la tradición, la realidad representan unas veces la fuerza impulsiva, que hábilmente aprovechada y dirigida contribuye a maravilla para el progreso social, otras el obstáculo, la pesada mole que en el camino nos detiene y que hay que destruir, ya trabajosa y lentamente con el martillo de la evolución, ya rápidamente con el barreno revolucionario si ha de franquearse el paso”<sup>4</sup>.

Años más tarde en el *Idearium* expondrá la necesidad que tiene nuestra nación de que las ideas nacionales sean redondas y no picudas<sup>5</sup>, evitando la tentación de transformarlas en armas de combate. También Aranguren ha seguido a Unamuno al señalar la literatura como el lugar donde está la filosofía española -tanto en sus *Estudios Literarios* como en su “Teología y teatro en Tirso de Molina”<sup>6</sup>, aunque limita esta relación hasta la generación del 98. Las lecturas de Nietzsche y Schopenhauer influyeron en alto grado a los miembros de la generación del 98, Gonzalo Sobejano en su sugestivo *Nietzsche en España* afirma:

“Nietzsche conmovió a jóvenes y a viejos, y no solamente a la bohemia literaria; imprimió nuevos ímpetus a un gran sector de la vida espiritual, sin llegar a apoderarse de ella íntegramente ni mucho menos a incidir en la vida material. Sus ideas ayudaron, sí, al mejor entendimiento de cierta filosofía vitalista por Ortega representada. Renovó Nietzsche los modos de comprensión psicológica. Dio a la literatura fecundos impulsos”<sup>7</sup>.

La filosofía de Nietzsche les llevó a un rechazo del ambiente de ramplonería y penuria espiritual que es la España de la Restauración, por eso preconizan un cambio de valores, la transmutación de valores (*Umwertung aller Werte*) nietzscheana. Además, su lectura introdujo temas que serán tratados en la producción literaria de los noventayochistas: El eterno retorno; su actitud religiosa ante el cristianismo; la valoración de la vida y la voluntad frente a la razón y la ciencia; sus criterios estéticos y sociales; su moral de la fuerza; su defensa y exaltación de la guerra; la predilección por el superhombre, tratado por distintos autores como Ganivet (*Pío Cid*), Unamuno (*Cristo-Quijote*), Ramiro de Maeztu (*El caballero de la Hispanidad*), el personaje barroiano César Moncada, encarnación de la voluntad de poder nietzscheana, tema que

<sup>4</sup> GANIVET, A.: *España filosófica contemporánea y otros trabajos*, Obras Completas, vol. IX, Librería F. Beltrán y Victoriano Suárez, Madrid, 1ª edición, 1930, pp. 28-29. Para un mayor desarrollo de las ideas en Ganivet, véanse Olmedo Moreno, M.: *El pensamiento de Ganivet*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, pp. 75-91; y García Lorca, F.: “El hombre y la idea”, en *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*, Diputación Provincial de Granada, 1997, pp. 107-122.

<sup>5</sup> “A esas ideas que incitan a la lucha las llamo yo ideas <picudas>; y por oposición, a las ideas que inspiran amor a la paz las llamo <redondas>”, Ganivet, *Idearium español y El Porvenir de España*, Espasa, Madrid, 1998, p. 171. Más adelante, afirma: “La verdad es, al contrario, que la fe se demuestra en la adhesión serena e inmutable a las ideas, en la convicción de que ellas solas bastan para vencer cuando deben vencer. Los grandes mártires han caído resistiendo, no atacando”, p. 172.

<sup>6</sup> ARANGUREN, J. L. L.: *Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1976; *El oficio de intelectual y la crítica de la crítica*, Obras Completas, Trotta, Madrid, vol. 5, Madrid, 1996.

<sup>7</sup> SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 151-52.

también desarrollará Azorín en *La voluntad*. También encontramos la huella de Schopenhauer en *El árbol de la ciencia* de Baroja. Novelas de contenido y temática para abordar los estados de ánimo de una España que se había quedado sin pulso. Crisis finisecular y regeneracionismo, se inicia la novela de España. La generación del 14 criticará la falta de compromiso y la actitud estetizante<sup>8</sup> de la generación del desastre; ofrecerá un proyecto político vertebrado de ilustración necesaria a la ciudadanía y a las minorías directoras

“La II República fue la obra específica de la mentalidad crítica e ilustrada de la generación del 14 (...) la II República hubiera sido, y en buena medida lo fue, pese a todo, la puesta de España en forma política de modernidad. (...) Nuestro país sufre un déficit endémico de liberalismo, y otro no menor de socialización, de modo que el doble radical liberal y social que inspiró a los hombres de 14 sigue siendo el oriente irrenunciable de la política de hoy”<sup>9</sup>.

## 2. ENSAYO Y AFORISMO COMO ESTILOS DE PENSAMIENTO

El ensayo es el género literario del que se valen, preferentemente, desde el siglo XVIII para exponer su pensamiento filosófico, político y social la mayoría de los pensadores y filósofos; éste es un “género naturalizado por la cultura de la Modernidad”<sup>10</sup>. Marichal lo ha caracterizado como la forma literaria con la que el escritor se relaciona con su contexto histórico-social y le permite manifestar las tensiones entre el escritor y la sociedad

“Con Ortega el ensayo adquiere carta de naturaleza en cuanto a la filosofía se refiere, es cierto que Feijoo, Jovellanos, los institucionistas y Unamuno entre otros lo habían utilizado; pero con don José se convierte en el género filosófico por excelencia. Nadie como él lo cultivará. No hay que acudir a la novela, a la poesía y a otras manifestaciones, pues existe una voluntad de estilo en el decir filosófico. Este género se define por su dependencia de las circunstancias histórico-políticas”<sup>11</sup>.

Frente al ensayo estético (mistificado), complaciente, acrítico, cuyos contenidos podemos calificar de “esteticistas”, denominando así a las actitudes intelectuales evasivas e ilusorias, o las teorías que falsifican la realidad; “el subjetivismo, el intimismo y el discurso abstracto (esteticismo)”, conforman un mismo discurso “Una falsificación de la realidad”<sup>12</sup>. En estos inicios del siglo XXI podemos calificar el ensayo filosófico como cientifista aunque

---

<sup>8</sup> Calificativo que profusamente vierten muchos autores -influidos por el regeneracionismo- para caracterizar la actitud que frente a la política de su tiempo adoptan la mayoría de los autores noventayochistas.

<sup>9</sup> CEREZO GALÁN, P.: “Ortega y la generación del 14”, *Revista de Occidente, Ortega 1914: A los ochenta años*, nº 156, Madrid, 1994, p. 31.

<sup>10</sup> AULLÓN DE HARO, P.: *Teoría del Ensayo*, Verbum, Madrid, 1992, p. 20.

<sup>11</sup> MARICHAL, J.: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza Universidad, Madrid, 1984, p. 15.

<sup>12</sup> MERMALL, T.: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Taurus, Madrid, 1978, pp. 107, 106 y 121.

“lo que defina más nuestro momento histórico no sea ni el tratado ni el ensayo, sino el artículo, tanto el que podríamos calificar de más literario como, de manera especial, el artículo científico (...) Si esta <era> del artículo se consolida ya no tendrá sentido plantearse la cuestión de si la filosofía en lengua española se expresa mejor en tratados o en ensayos. Más bien parece que caminamos a una equiparación internacional de las formas de expresión de la filosofía bajo este modelo cientifista al que me acabo de referir”<sup>13</sup>.

Quien ha desarrollado, a mi juicio, el alcance y significado del ensayo para la filosofía ha sido Pedro Cerezo Galán<sup>14</sup>, que lo describe como “*el estilo mental de la filosofía*” y que se caracteriza por la “circunstancialidad, momentaneidad y fragmentarismo”<sup>15</sup>; recordando a Michel de Montaigne, para quien representa

“la actitud típica de un tiempo histórico de crisis, de ruptura espiritual e innovación (...) es la primera figura mental del sujeto moderno”<sup>16</sup>.

El ensayo filosófico, en una tipología del mismo, lo calificaríamos como *crítico* pues

“remite de una manera directa a las ideas dominantes de un momento histórico; refleja una inclinación consciente a la reevaluación o a la subversión de los valores mediante una crítica de la ideología... Por otra parte el ensayo crítico es un instrumento de negación de las instituciones existentes”<sup>17</sup>.

Además, tiene una función “heurística, adivinadora y experimentadora” que se corresponde con la complejidad del sujeto. Ortega y Gasset habló de “el hombre como novelista de sí mismo”, de la voluntad de aventura para llegar a desentrañar esas tierras desconocidas donde habitan los problemas que nos acucian. Es la fuerza del pensar, T.W. Adorno lo singulariza del siguiente modo:

“El pensamiento fuerte exige valentía cívica. Todo pensador está obligado a correr ese riesgo; no le es permitido cambiar ni comprar nada que él no haya examinado; tal es el núcleo empírico de la doctrina de la autonomía (...) La estupidez del pensamiento se forma casi siempre allí donde es sofocada aquella valentía, que es immanente al pensamiento y que este suscita sin cesar. La estupidez no es algo privativo, no es la simple ausencia de fuerza de pensamiento, sino la cicatriz que deja la amputación de éste. El *pathos* de Nietzsche lo sabía... su consigna <vivir peligrosamente>... se expresaría mejor así: <Pensar peligrosamente>; espolear el pensamiento, no retroceder por nada ante la experiencia de la cosa, no dejarse atar por ningún consenso de lo previamente pensado”<sup>18</sup>.

Kundera piensa que el espíritu de la novela es contrario al totalitarismo y Rorty ha incidido en la literaturización de la filosofía, viendo en la novela de crítica moral el auténtico género de occidente, relevando de sus tareas al ensayo filosófico. Así, de este modo, la literatura deviene en sustituta de la filosofía, donde los poetas y nove-

<sup>13</sup> GÓNZALEZ GARCÍA, J.M.: *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>14</sup> CEREZO GALÁN, P.: “El ensayo en la crisis de la modernidad”, en AAVV, *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 35-59.

<sup>15</sup> CEREZO GALÁN, P.: *Ibid.*, pp. 35 y 40

<sup>16</sup> CEREZO GALÁN, P.: *Ibid.*, p. 43.

<sup>17</sup> MERMALL, T.: *La retórica del humanismo*, Taurus, Madrid, 1978, p. 13.

<sup>18</sup> ADORNO, T. W.: *Consignas*, trad. de Ramón Bilbao, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, p. 14.



listas son la vanguardia cultural. Los efectos de la deconstrucción. Para Rorty sería la ruptura del hechizo jónico, subyace a todo su planteamiento el viejo aserto de la hermenéutica: *razón es lenguaje*. El filósofo como un simple conversador puesto que ha fracasado en su finalidad: la emancipación de la humanidad. El fin de los grandes relatos por la incredulidad que nos producen, incluida la metafísica. Mucho tiempo antes nuestra María Zambrano había ligado filosofía y poesía

“¿No será posible que algún día afortunadamente la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para todos su sueño”<sup>19</sup>

Tiempo de lo inconcluso y de lo fragmentario, del aforismo, en palabras de Adorno de “una filosofía en forma de fragmentos... Serían imágenes de la totalidad, que como tal es irrepresentable, en lo particular”; sus libros lo avalan, *Consignas, Mínima moralía*, los fragmentos filosóficos (subtítulo de la *Dialéctica de la Ilustración*); son “momentos de una filosofía, que se niega a tomar forma por fidelidad a su experiencia”<sup>20</sup>. En muchas de esas obras fragmentarias aparece el aforismo, constante en su relación con la filosofía: los presocráticos, Marco Aurelio, Gracián, Chamfort, los moralistas franceses, Lichtenberg, Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger o Cioran han cultivado este procedimiento estilístico reductor, como modo de expresión y exposición, tono y forma aseverativa, caracterizado por su concisión, donde se formula racionalmente una situación. El aforismo nos introduce en los laberintos del lenguaje –en sus juegos - guiados por la agudeza y el ingenio. Nietzsche señaló en el prefacio a *La Genealogía de la moral*:

“Un aforismo bien acuñado y elaborado con haber sido leído no queda <descifrado>; ha de empezar entonces su interpretación que requiere un arte de la interpretación”<sup>21</sup>

El aforismo es asertórico. Aforismo, sentencia, máxima, adagio, apotegma, proverbio o dicho, llamémosle como queramos, es definido como

“modos breves y resumidos de expresarse que, buscando el fundamento, delimitan y aclaran lo que hay de positivo o de negativo en el pensamiento o en las conductas.”<sup>22</sup>

Por ello, el ensayo no ostenta el monopolio en nuestros días de la expresión filosófica como sucesor del clásico tratado, si parafraseamos a Fichte para decir que “La filosofía que se elige depende de la clase de hombre que se es”, igualmente su estilo demandará un modo específico de expresión filosófica. Aunque el hombre a través de los senderos de la libertad y de la razón busque un modo de lenguaje donde plasmar su visión e interpretación del mundo, insistiendo en su utopía, en el sueño vano, de intentar transformarlo.

<sup>19</sup> ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*, Ed. Morelia, México, 1939; cito por la edición de F.C.E., México, 1993, p. 99.

<sup>20</sup> CEREZO GALÁN, P.: op. cit., p. 53.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, F.: *Obras Completas*, vol. III, traducción de Pablo Simón, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, § 8, p. 884.

<sup>22</sup> TIERNO GALVÁN, E.: Introducción a: Eduardo Valentí (Selección), *Aurea Dicta, Dichos y proverbios del mundo clásico*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 7.

### 3. ORTEGA Y NOSOTROS

¿Tiene vigor en la actualidad el pensamiento de Ortega y Gasset? Ésta es la pregunta que debemos contestar para indicar la vigencia y observancia de su filosofía hoy. Su figura, al margen de centenarios, aniversarios y disputas varias, ha permanecido en el ostracismo durante largo tiempo en las propias facultades de Filosofía españolas, donde todavía – en muchas de ellas – no figura en sus programas y planes de estudio. Ortega es pensamiento hecho palabra, donde el orador y conferenciante se complementa con el filósofo, “la cortesía de hablar claro” transmite la necesidad de pensar España a una generación... y algo más. Siente lo perentorio de ofrecer una meditación, una reflexión sobre el español y su mundo. El rastro de su obra, el surco inaugurado por su particular modo de hacer filosofía, ese movimiento que sus discípulos encarnaron son buena muestra de su estela, de esa huella que deja algo que pasa y en ella estamos todavía, mal que les pese a unos cuantos. Y es que entre don Quijote y Sancho apuesta por Cervantes, en una primera singladura domina el entusiasmo, una versatilidad prodigiosa y una fragmentación del discurso que es un desorden aparente, como ha apreciado Gaos<sup>23</sup>, más tarde aparecerá ese espíritu de ir recogiendo y sistematizando todo lo que había sembrado aquí y allá, arropado – por el paso de los años – con un acendrado pesimismo y desilusión.

A la hora de abordar la obra del filósofo madrileño nos topamos con esas dos hermenéuticas que finamente desvela el profesor Cerezo: la veneradora y la de la impostura. Los ineptos entusiastas lo han considerado únicamente como aquél que ya-lo-había-dicho-todo-antes-que (aquí póngase Heidegger, Dilthey, Scheler, etc.), un adelantado a su tiempo y muestra del inefable genio hispánico. De otra parte, el calificarlo como vanidoso, inteligente, un poco pedante, torero de salón, “filósofo para princesas”, son otro tipo de epítetos –que algunos han querido elevar a categorías para juzgar su pensamiento– que singularizan a este filósofo *demi-mondain*; otros han cargado las tintas hasta la desfachatez y la injuria de hacerle decir lo que fuere. Muchos de los denuestos vertidos sobre Ortega han sido realizados al enjuiciar su actuación política, sin analizar su pensamiento y valiéndose del arma arrojadiza del calificativo fácil; llegando al colmo de lo inaudito y de la honradez intelectual al interpretarlo desde la realidad histórico-política actual, responsabilizándolo del decurso de nuestro presente. Siempre fue, como cuenta Zubiri, el propulsor, sensibilizador y “el resonador que ha dejado oír en España la voz de todas las inteligencias fecundas de Europa”<sup>24</sup>.

Si durante el franquismo su filosofía era silenciada -incluso al punto de quererlo incluir en el *Índice* de libros prohibidos por los sectores más integristas de la Iglesia católica-, a partir de los setenta su lectura, e incluso difusión en el ámbito universita-

<sup>23</sup> GAOS, J.: “Los dos Ortega”, *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española*, Imprenta Universitaria, México, 1957, p. 94.

<sup>24</sup> ABELLÁN, José Luis y MALLO, Tomás: *La Escuela de Madrid. Un ensayo de Filosofía*, Asamblea de Madrid, Col. Estudios Parlamentarios, Madrid, 1991, p. 174.

rio, tuvo siempre un carácter minoritario. Los años de la transición y de la democracia, de recuperación de libertades, conllevaron que la actividad filosófica se volcara sobre filósofos analíticos, dialécticos (por utilizar la terminología del malogrado y recordado Alfredo Deaño), neonietzscheanos, etc., en definitiva, una puesta al día de la cultura filosófica española. ¿Y la obra de Ortega y Gasset? Diríase que la niebla kantiana velaba sus obras. Si la derecha lo negó, como siempre, por liberal y acatólico; la izquierda prefirió el calificativo de “señorito” o el despropósito de llamarle fascista<sup>25</sup>, al esfuerzo de leerlo y comprenderlo en su complejidad (muy especialmente, *La rebelión de las masas*) como protagonista de uno de los períodos más efervescentes y críticos de nuestra historia.

Salvo intentos aislados que dan obras de gran altura intelectual (Aranguren, Morón Arroyo, Rodríguez Huescar, Marías, Granell, entre otros) será a partir de la publicación de sus obras completas en 1983 (con la ayuda de la Fundación del Banco Exterior, presidido por F. Fernández Ordoñez) cuando el resurgir de Ortega se hace notar en el panorama filosófico y cultural español; no es ajeno a ello la labor de la Revista de Occidente, la Fundación Ortega, Alianza Editorial y el diario EL PAÍS, donde la huella y el legado de don José se convierte en estilo, fundiéndose en el tiempo con las empresas de sus abuelos Ortega Munilla y Eduardo Gasset, director y fundador, respectivamente, de *El Imparcial*. Es así como las distintas perspectivas o ámbitos de su filosofía se vuelven a estudiar, trascendiendo –como he indicado– el espacio universitario. Incluso, en países como Italia, en la década de los ochenta se divulga el Ortega socio-político de la mano de Lucio Pellicani<sup>26</sup>; en España se publican estudios<sup>27</sup> que abordan en su complejidad y riqueza el pensamiento del filósofo español.

Todavía hoy los ajustes de cuentas continúan y don José resiste para siempre instalado en su esa soledad radical en la que vivió desde su vuelta a España en 1945 hasta su muerte diez años más tarde. La filosofía oficial de un modo vergonzante guardaba silencio y sólo era recordado como en aquellos ejercicios espirituales que ¡en 1953! se celebraron en la facultad de Filosofía por la conversión del filósofo. En *El maestro en el erial* ha emblematizado Gregorio Morán – en un libro lleno de polémica, acritud y maledicencia, pero ineludible – este período último de la vida de nuestro pensador.

---

<sup>25</sup> El que José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española, se reclamara (*Haz*, 12, 5/XI/1935) como miembro de una generación que despertó la inquietud española bajo el signo de Ortega y que “se ha impuesto a sí misma, también trágicamente, la misión de vertebrar a España... y llegará un día en que al paso triunfal de esta generación, de la que fue lejano maestro, tenga que exclamar complacido: <Esto sí es>”; en *La política y el intelectual. Homenaje y reproche a D. José Ortega y Gasset*, Obras Completas, Madrid, 1945, pp. 517-518. No es correcto atribuirle a Ortega esos calificativos, fruto de prejuicios y estereotipos, tan peligrosos y deformantes a la hora de enjuiciar el itinerario intelectual y político de don José.

<sup>26</sup> PELLICANI, L.: “Introduzione”, a ORTEGA Y GASSET, J: *Scritti politici*, UTET, Torino, 1979; también Pellicani, L. y L. Infantino (comps.): *Attualità di Ortega y Gasset*, Le Monnier, Firenze, 1984.

<sup>27</sup> Destacar entre ellos: *El idealismo de Ortega*, (1984) de José L. Molinuevo, *La voluntad de aventura* (1984) de Pedro Cerezo, *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset* (1984) de Antonio Elorza.

García Bacca ha sentenciado: “Ortega es el presocrático de nuestra lengua. A él tenemos que volver, a tal manantial, tanto o más, que a los presocráticos griegos”, de su pluma la filosofía española adquiere una terminología propia, alejada de barbarismos y demás violentaciones lingüísticas de los amantes del neologismo. Sus obras son obligada referencia para aquellos que quieran sumergirse en la filosofía española. Ciertamente es que desde el Barroco el pensamiento español presenta un decurso con particularidades propias, pero la homologación filosófica –mal que pese a muchos– se produce a partir del autor de *Meditaciones del Quijote* y su reivindicación de Cervantes y Velázquez como pioneros de la modernización de España.

“Precisamente porque soy español hasta las cachas, pero un español que quiere ver bien clara su españolía para hacerla refulgente (...) Nuestra meditación sobre Velázquez y la pintura española de su tiempo nos obligará a definir en una dimensión muy concreta ese carácter que la vida española tiene de cultura fronteriza y de *finis térrae*”<sup>28</sup>.

Su labor como publicista y divulgador, su incansable labor de pedagogía política es incesante como organizador civil de un sinfín de empresas. La vieja política –simbolizada por la Restauración<sup>29</sup> y el canovismo– ha impedido el desarrollo de la vida cultural y científica. Su temprana actividad pública, con marcado afán regeneracionista tiene como misión la modernización y europeización de España, en la senda marcada por Joaquín Costa y la pedagogía social de su maestro, Cohen. Alemania representa el ideal a seguir: ciencia, ética y estética. Estas tres palabras significan la cultura para Ortega. El diagnóstico de la situación de España es elocuente: “España entera es una aldea carcomida de lepra política, habitada por espectros de cuerpos cuyas almas están ausentes”. Son circunstancias nuevas que conducen a Ortega a integrar Europa (ciencia, razón) y España (vida, pasión). Integración de la razón en la historia, esa es “la manera española de ver las cosas”, el sentido jovial de la vida, entendida ésta como voluntad de aventura<sup>30</sup>. La figura del arquero que con la tensión de su inteligencia (arco) dispara la flecha para aprehender la realidad, es la representación de él mismo como filósofo.

El problema de España es un problema educativo: ser capaz de poseer un ideal moderno. “Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerlo. Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución”<sup>31</sup>. Ciencia y moral son precisas en una España que se caracteriza por la ausencia de ciencia, de filosofía, en definitiva... de ideales.

<sup>28</sup> ORTEGA Y GASSET, J: OC, VIII, p. 560 y 561. Cito por la edición de *Obras Completas*, Alianza, Madrid, 1983.

<sup>29</sup> “La Restauración significa la detención de la vida nacional”, “La Vida española se repliega sobre sí misma, se hace hueco de sí misma. Este vivir el hueco de la propia vida fue la Restauración”, (*Meditaciones del Quijote*, O. C., I, 337 y 338); “La Restauración, señores, fue un panorama de fantasmas, y Cánovas el gran empresario de la fantasmagoría” (*Vieja y nueva política*, O. C., I, p. 280).

<sup>30</sup> CEREZO, P.: *La voluntad de aventura. Aproximaciones críticas al pensamiento de Ortega y Gasset*, Ariel, Barcelona, 1984, pp. 88-190. Se contraponen el modo lúdico, jovial, deportivo, aventurero de Ortega frente al espíritu trágico, patético, escindido y cristiano de Unamuno.

<sup>31</sup> ORTEGA Y GASSET, J: O. C., I, p. 521.

Crisis de España, crisis de Europa, agotamiento, falta de ideas... Ganivet había demandado la necesidad de ideas nacionales que “sean redondas y no picudas”, de ideas directrices, ideas-fuerza, convicciones vitales para construir el porvenir de España. Es preciso dejar atrás el lamento y afrontar la misión; señalaba en *Vieja y nueva política*: “que nuestra generación se preocupe con toda conciencia, premeditadamente, orgánicamente, del porvenir nacional”; partiendo de un “sentido deportivo y festival de la vida” frente al “sentimiento trágico de la vida” de Unamuno y del autor del *Idearium Español*. En la interacción del binomio Europa-España está la apuesta orteguiana para afrontar la crisis del país, para poner fin a “esa detención de la vida nacional” que significó el canovismo. La crisis del Estado liberal estaba en el epicentro de la vida pública española.

Una filosofía que nace de la crisis, reflexiona sobre ella y a la vez intenta superarla. La decadencia española, la crisis de la modernidad, así como la pérdida de confianza en el modelo de razón occidental son, a la vez, el punto de partida y la situación que hay que dejar atrás. Una perspectiva, la de nuestro filósofo, alimentada por una circunstancia histórica y el agotamiento de un pensamiento que no da las respuestas que el momento le exige. El advenimiento de la República es el “resultado ineludible de un profundo pasado”<sup>32</sup>, y la República encarna para Ortega ese proyecto de pedagogía social, regeneracionista, que anhela desde su vuelta de Alemania con las influencias del socialismo de cátedra de sus maestros. En la conferencia – ya citada – de la Sociedad El Sitio de Bilbao, la formula como un “ansia de orden nuevo” por los sucesivos desórdenes que ha ido representando la monarquía:

“primero, el desorden pícaro de los viejos partidos sin fe en el futuro de España; luego, el desorden petulante y sin unción de la dictadura”<sup>33</sup>.

Frente a este desorden de los resabios de la vieja política, nos dice, la República representa “la democracia de la juventud”. Pero poco a poco, su proyecto reformador, encarnado por los ideales que afloraron el 14 de abril de 1931, languidece ante la realidad y el radicalismo de la II República, que Laín Entralgo ha recalcado señalando con rotundidad que

“ni es lícito, ni es posible poner en tela de juicio la adscripción mental y moral de Ortega a la realidad y las posibilidades de la República de 1931, aunque discrepe de la gestión política de sus gobernantes”<sup>34</sup>.

El desdén le aguarda, la amarga ironía será su respuesta. Después del debate del Estatuto de Cataluña, Ortega abandona la vida política y ve premonitoriamente los efectos que se ciernen sobre la piel de toro, agorero del enfrentamiento fraticida que se avecina; dejará constancia – en un último de acto – de su apoyo al proyecto republicano firmando el manifiesto aparecido en ABC el 31 de julio de 1936

<sup>32</sup> ORTEGA Y GASSET, J: O. C., XI, p. 533. Es interesante contrastarla con la pronunciada en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares por Azaña en 1914, recogida en *El problema de España y apelación a la República*, Aguilar, Madrid, 1990.

<sup>33</sup> ORTEGA Y GASSET, J: O. C., XI, p. 410.

<sup>34</sup> LAÍN ENTRALGO, P.: “La España de Ortega”, en *Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral*, vol. II, Eudema, Madrid, 1987, p. 180.

“los firmantes declaramos que, ante la contienda que se está ventilando en España, estamos al lado del gobierno de la República del pueblo, que con un heroísmo ejemplar lucha por sus libertades” (Machado, Marañón, Pérez de Ayala, Menéndez Pidal están entre los firmantes)

Y entra en ese silencio voluntario para no “caer en la inocencia de exponer mi opinión positiva sobre la guerra civil española”. La pretendida neutralidad de la llamada “tercera España” es lo que posibilitará a sus miembros (Ortega, Marañón, Menéndez Pidal, entre otros) regresar tras la guerra y no permanecer en el destierro forzoso del exilio. Es igual, la guerra y sus efectos serán devastadores para nuestro hombre. El filósofo que representaba, a decir de Machado, “el gesto meditativo”, ya no es el Ortega jovial y deportivo anterior a la contienda incivil. Los años de lucha fratricida unidos a los de autoexilio le conducen a un viaje continuo: París, Argentina y Portugal, hasta su vuelta a España en 1945, donde Ortega deambula entre el ostracismo de la cultura oficial, una salud que empieza a resentirse y que ve como sus alocuciones y proyectos no entusiasman a la juventud de su tiempo. Ya no es el maestro, el guía espiritual de generaciones, es una vieja gloria; quien encandila a las elites y a la intelectualidad falangista es otro filósofo, se llama Xavier Zubiri.

Ese liberalismo doctrinario omnipresente en él, le viene por sus fuentes francesas que son claves para su pensamiento (aunque siempre se hable de las germánicas), Constant, Renan, Roger-Collard, Guizot, con toques del viejo socialismo de cátedra y de Lassalle son los elementos de ese proyecto de *ilustración, regeneración y modernización* que la generación del 14 pensó para España. Su rechazo de cualquier tipo de totalitarismo (fascista, nazi o bolchevique), su denuncia del hombre masa (mediocre, autosatisfecho, irreflexivo, que no degrada los valores únicamente sino que los pone en peligro, ese “señorito satisfecho”) que existe en todos los niveles sociales describe la figura que políticamente va a traer la devastación y la hecatombe a Europa. Posteriormente, con esos mismos caracteres, será protagonista de esa sociedad de consumo, de la sociedad opulenta. No es mal ejercicio estudiar hoy el *Epílogo para ingleses* y el *Prólogo para franceses*, de *La rebelión de las masas* (ambos de 1938).

Al maestro le pudo la aflicción de su vida, pero su concepción de la filosofía como aventura, su reflexión sobre el lugar del hombre en la sociedad tecnológica, su arraigado agnosticismo (“su daltonismo religioso”), la concepción de la vida como historia y como la razón histórica engloba a la razón vital. Esto es, de cómo la razón histórica deviene en razón narrativa, cuyo relato es la vida del hombre. Ésta es la vigencia y parte del legado de Ortega y Gasset. Él ya cumplió, ahora nos toca a nosotros. Espero que estas apretadas líneas hayan contribuido a conocer mejor la obra, de quien escribió Antonio Machado -en su Proverbio y Cantar CLXI-: *¿Hacia qué cosas está abierto el ojo de Ortega y Gasset?* A todo, al hombre y al mundo. Pero especialmente a la filosofía, a los toros, la literatura, la caza, el arte, a Ibn Hazm de Córdoba y Burckhardt, la Roma Imperial, las mujeres, el amor, el mundo, los griegos, la tertulia, el viaje, el hombre, la vida... y siempre, esa España que fue su aventura y preocupación por vertebrarla y entenderla. En esos laberintos nos encontramos hoy. Y siempre encontraremos el ensayo como

“un método idóneo para habérselas con la circunstancia, para atrapar algún que otro fragmento de la realidad o diseñar una perspectiva. En vez de imponer orden y sistema a la experiencia, el ensayista le da forma mediante la anécdota, la descripción y la opinión, entregándonos no tanto un pensamiento hecho sino el proceso mismo de pensar”<sup>35</sup>

Pero siempre nos queda eso que ha llamado Marichal “la singularidad estilística”, dicho por Mario Vargas Llosa

“Leyendo sus mejores ensayos, uno escucha a Ortega: sus silencios efectistas, el latigazo sibilante del insólito adjetivo y la laberíntica frase que, de pronto, se cierra, redondeando un argumento, con un desplante retórico de matador. Todo un espectáculo”<sup>36</sup>.

Una descripción de nuestro hombre y filósofo, de una obra que logró - en palabras de Manuel García Morente - “la incorporación del pensamiento español a la universalidad de la cultura”.

#### 4. ESPAÑA DESDE EL EXILIO

¿Y sus discípulos? La llamada Escuela de Madrid<sup>37</sup> acabó en la diáspora con el estallido bélico, el continente americano recogería a múltiples discípulos directos y a muchos formados en el *élan* orteguiano. De México a Argentina, pasando por Estados Unidos, Venezuela, Chile o Puerto Rico se expande la huella de Ortega y se hace presente en América latina, el hispanismo filosófico brilla con luz propia gracias a la labor y al magisterio del filósofo español, convertido ya en un clásico de nuestra literatura y de nuestro pensamiento. El fin de la guerra y el estallido de una paz repleta de cainismo trajeron consigo el mayor éxodo de aquellos “malos españoles”, miembros de la anti-España tan cacareada por el aparato franquista de propaganda. En esa Numancia errante, en palabras de Max Aub, iba lo más granado de la intelectualidad artística, literaria, filosófica y científica de España.

La reflexión sobre lo sucedido era algo ineludible, entroncaba con el llamado “problema de España” la crisis de fin de siglo y del regeneracionismo; esta es la causa que encontremos en la inmensa mayoría de los intelectuales españoles páginas sobre el *tema de España*; vamos a ver brevemente tres líneas de aproximación a esta cuestión desde presupuestos del liberalismo democrático, como ha indicado Marichal,

“Ortega era un liberal, sí, pero le resultaba difícil aceptar la democracia “de masas”. O más precisamente no podía aceptar lo que sentó Jefferson como un principio absoluto: “No hay que tener miedo del pueblo nunca”. Azaña, en cambio, era un liberal demócrata pleno. Y, sin duda, la falta de entendimiento con Ortega podía verse como la de dos maneras casi opuestas de ser liberales”<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> MERMALL, Thomas, “Experiencia, teoría, retórica: el paradigma de Ortega y Gasset”, en García Casanova, J. F. (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Comares, Granada, 2002, p. 158.

<sup>36</sup> VARGAS LLOSA, M.: “La voluntad luciferina”, EL PAÍS, 21 de enero de 2001.

<sup>37</sup> Ver ABELLÁN, José Luis y MALLO, Tomás: *La Escuela de Madrid. Un ensayo de Filosofía*, Asamblea de Madrid, Col. Estudios Parlamentarios, Madrid, 1991, pp. 9-32.

<sup>38</sup> LÁZARO PANIAGUA, A.: “Entrevista a Juan Marichal”, *Alfa. Revista de la AAFI*, nº 1, Granada, 1997.

Distintos modos de entender el liberalismo por parte de sus discípulos<sup>39</sup>, de ahí el adjetivo de democrático para los planteamientos que apuntamos. **José Ferrater Mora**, (Barcelona 1912-1991), discípulo de Xirau en la Universidad de Barcelona, ofrece en *España y Europa*<sup>40</sup> (1942) el esfuerzo más significativo por reencontrar el papel y el destino que debe asumir España frente a Europa y a Latinoamérica, así como su propia naturaleza histórica. Y en *Cuestiones españolas*<sup>41</sup> (1945) traza una reflexión meditada y desapasionada sobre la España inmediatamente posterior a la guerra civil, cuyas primeras páginas datan de los últimos meses de 1941. Es un libro dirigido no sólo al mundo hispánico como de su título se podría inferir,

“van también en busca del <buen europeo> y del que podría llamarse ya el <buen occidental>, de ese hombre de una cultura que, sin abandonar el Mediterráneo, antes bien potenciándolo hasta el máximo sus virtudes, comienza a extenderse por la ancha cuenca del Atlántico”<sup>42</sup>.

A lo que hay que agregar la finalidad expresada en el prefacio:

“orientar a los contemporáneos y acaso a quienes les sucedan hacia una mayor claridad sobre sí mismos, por lo pronto en el terreno de la acción política”.

La cuestión española consiste en “un problema de integración”<sup>43</sup> ante esa “multitud de Españas que se empeñan en vivir aisladamente”, donde derechas e izquierdas adquieren –lamentablemente– un significado distinto al de la homologación política: simplemente son “Españas únicamente dispuestas a proclamar la sinrazón de su contraria”. Su existencia depende de la negación de la otra, afirmar su identidad es intentar destruir la posibilidad de existencia de esa otra España diferente. No es baladí que en el primer capítulo de su obra, Ferrater Mora cite el texto bíblico:

“Todo reino dividido contra sí mismo será devastado, y toda ciudad o casa dividida contra sí misma no podrá subsistir” (Mateo, 12, 25).

Para comprender la complejidad de la realidad española se necesita una actitud “sin segundas intenciones”, una actitud natural, diríamos en términos fenomenológicos, la del espectador desinteresado, haciendo una epojé respecto de lo que nos turba y atribula. Y ningún ansia de destrucción, pues el español quiere crear todo *ex novo*, “el español quiere que todo lo pasado sea revisado, que todo lo transcurrido sea destruido”, no se reconoce históricamente nada (“derechas e izquierdas no reconocen de la historia más que lo que ellas han forjado o, mejor dicho, lo que ellas han destruido”). El adanismo de los bandos irreconciliables. Una y otra vez destaca Fe-

<sup>39</sup> Tanto María Zambrano en sus *Horizonte del liberalismo* (1930), Morata, Madrid, 1996, pp. 200-269; como Francisco Ayala en *El problema del liberalismo* (1941) recopilado en *Hoy ya es ayer*, Moneda y Crédito, Madrid, 1972, pp. 91-109, ofrecen unas lecturas distintas y distantes del que fuera su maestro.

<sup>40</sup> FERRATER MORA, J.: *España y Europa*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1942.

<sup>41</sup> FERRATER MORA, J.: *Cuestiones españolas*, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, México, 1945. También en su *España y Europa*, Cruz del Sur, Santiago de Chile 1942.

<sup>42</sup> FERRATER MORA, J.: *Cuestiones españolas*, p. 12.

<sup>43</sup> FERRATER MORA, J.: *Cuestiones españolas*, p. 16. El integracionismo, filosofía que desarrollará en *El ser y la muerte. Bosquejo de una filosofía integracionista* (1962) ya está presente en estos primeros escritos.



rrater Mora ese espíritu devastador que se muestra en la historia de España, considerada como

“aquello que debe ser a toda costa purificado con el fin de edificar sobre sus ruinas una historia distinta para cada uno de sus soñadores. La historia no es así ya el marco de la concordia, sino el gran motivo de la discordia... el español es aquel que imagina siempre que su historia hubiese podido suceder al revés”<sup>44</sup>.

En pocas palabras, el español debe reconciliarse con su historia, no hay otra. Integrar, diríamos con nuestro filósofo, como anhelaba Jovellanos, en

“el ideal de una tercera España no significara exclusión, sino despeje de la incógnita buscada: la integración de todos los españoles”.

La única finalidad de esta tercera España auténtica<sup>45</sup> es poner fin al desgarramiento producido por el combate encarnizado entre las dos Españas (“el desdeñoso y el energúmeno”) representado en el “Duelo a garrotazos” de Francisco de Goya. La solución está en “huir de una razón racional que hace del conflicto un mero problema y buscar una razón vital que encuentre una solución efectiva”<sup>46</sup>. Ferrater Mora exiliado en Cuba, Chile y Estados Unidos -donde desde 1949 impartió clases en el Bryn Mawr Collage (Pennsylvania)-, cerró el círculo volviendo a Barcelona, ciudad en la que moriría, en una España democrática donde el *seny* colectivo recompensó a este pensador insobornable con el Premio Príncipe de Asturias en Comunicación y Humanidades de 1985.

Otro ilustre exiliado, **Francisco Ayala** (Granada, 1906), Catedrático de Derecho Político y Letrado de las Cortes Generales, aunque conocido por el gran público por su obra narrativa, va a desarrollar una meditación constante sobre España y su relación con la “Europa deseada”. Desde su época de estudiante es asiduo a la tertulia de Ortega y Gasset en la sede de la *Revista de Occidente*, por sugerencia del maestro escribe los artículos editoriales y de fondo en *El Sol* y posteriormente en los que son iniciativa del filósofo madrileño como *Luz* o *Claridad*<sup>47</sup>.

Esa persistencia y asiduidad en sus reflexiones sobre España han sido permanentes desde *Razón del mundo. Un examen de conciencia intelectual* (1941), *España y la cultura germánica. España a la Fecha* (1968) hasta *La imagen de España* (1986)<sup>48</sup>; aunque hay más de cuarenta años entre estas publicaciones, las tesis que defiende Ayala no han sufrido transformación, pese a ser tildados – especialmente en sus primeros escritos – como documentos de la anti-España. Lo que pretende el escritor granadino es poner de manifiesto cómo nuestro siglo XIX está recorrido por

<sup>44</sup> FERRATER MORA, J.: *Cuestiones españolas*, p. 23.

<sup>45</sup> Ferrater habla de otra “falsa tercera España” que contempla “las peleas y su repugnante salvajismo como si no ocurrieran entre españoles y en España misma, sino en un platónico <topos ouranos>”, op. cit., p. 27.

<sup>46</sup> FERRATER MORA, J.: *Cuestiones españolas* p. 28.

<sup>47</sup> AYALA, F.: *Recuerdos y olvidos*, vol. I, Alianza Tres, Madrid, 1982, pp. 95,99, 165 y 166.

<sup>48</sup> AYALA, F.: *Razón del mundo*, (RM), he utilizado el texto recopilado en *Hoy ya es ayer*, Moneda y Crédito, Madrid, 1972; *España y la cultura germánica. España a la Fecha*, (EF), Finisterre, México, 1968; *La imagen de España*, (IE), Alianza, Madrid, 1986.

“la pugna de la civilización (es decir, del nacionalismo liberal burgués) contra el tradicionalismo católico absolutista y la barbarie”<sup>49</sup>

En términos orteguianos, “el proyecto histórico”, un proyecto anacrónico basado en el universalismo católico frente a todos, ya sean luteranos, erasmistas, maquiavelistas o tacitistas, la senda elegida entronizó una mentalidad inmovilista e integrista como señas de identidad. España dio la espalda a Europa, la tibetanización denunciada por Ortega. De ahí que la guerra civil sea considerada como la “consecuencia extrema” del llamado <problema de España><sup>50</sup>. Esa alejamiento se inició en la “actitud divergente” que España tomó en el Renacimiento, la Contrarreforma como expresión política de la cultura del Barroco se fundamenta en la *Philosophía Christi*, que será vencida por esa concepción del éxito y del dominio en la esfera política que propugna el ideal de Maquiavelo. Los ideales de la caridad, concordia o de la moralidad son debelados por el nuevo paradigma, y que aquellos principios resultan

“incompatible con toda verdadera política que supone despliegue de fuerza, y cuya orientación decisiva no puede ser otra sino la eficacia. En cambio, se aviene muy bien a las condiciones de una autoridad inerte. Sólo en un plano desinteresado, sin compromisos ni deberes de gobierno, sin la atadura de intereses temporales ningunos, puede sostenerse una doctrina moral que entiende la vida como realización espiritual e íntima de valores eternos. ¡Tarea delicada y sutil, a la vez que ardua; tarea de confesores, de predicadores, de catequistas: es decir, de intelectuales!”<sup>51</sup>

El enfrentamiento entre el ideario liberal y la tradición “teocrático-autocrática del viejo Estado” como

“dos interpretaciones rivales e irreconciliables – berroqueña la una (España sin problemas), y la otra eminentemente problemática, es decir, liberal en el fondo, cuando no en la forma”<sup>52</sup>

La tesis principal está ya enunciada en *Razón del mundo*, escrita en plena guerra mundial, que daría lugar a un nuevo orden político dejando atrás los efectos devastadores del nacionalismo que se desintegrarían... para aflorar cincuenta años más tarde en la hoy desaparecida República de Yugoslavia. A la elucidación y peripecias del nacionalismo dedicó nuestro autor sus clásicos *Tratado de Sociología* e *Introducción a las Ciencias Sociales*<sup>53</sup> en años triunfantes para el “delirante nacionalismo español” del cual

<sup>49</sup> AYALA, F.: EF, p. 115.

<sup>50</sup> “Resultado de la inadecuación de las categorías del nacionalismo, vigentes en Europa, para interpretar la realidad de un país que había sido primera potencia mundial, y cuya historia debía verse desde esa cumbre como el proceso de decadencia de una “nación” que, hablando con rigor, nunca había llegado a serlo, como por otro lado, tampoco lo fue nunca el Imperio Británico”, EF, p. 114-115.

<sup>51</sup> AYALA, F.: RM en *Hoy es ayer*, p. 362. El mismo argumento en *La imagen de España*, p. 75.

<sup>52</sup> AYALA, F.: EF, p. 117.

<sup>53</sup> AYALA, F.: *Tratado de Sociología*, 3 vol., Losada, Buenos Aires, 1947, actualmente en Espasa-Calpe, Madrid, 1984; *Introducción a las Ciencias Sociales*, Aguilar, Madrid, 1952, y en Cátedra, Madrid, 1988.

“cabe predecir que sucumbirá en el olvido, y así ha de ocurrir frente a las nuevas circunstancias que se dibujan para el futuro próximo con la unidad europea, si no es que una crítica eficaz se adelanta a demoler sus deleznable y contradictorios soportes teóricos”<sup>54</sup>

Adiós a las interpretaciones esencialistas, caracteriológicas o psicoanalíticas de España, a la historia entendida como el espacio donde el “espíritu territorial” impregna de contenido filosófico, tal cual su paisano Ganivet afirmaba. Todo producto de la *Völkerpsychologie*. Y precisamente en un contexto histórico-político donde el país está encapsulado desde la guerra civil en un régimen anacrónico; Europa otra vez, Europa a la vista, una España que sus gobernantes franquistas despojaron de todo el atrezzo fascista-germanófilo una vez los aliados triunfaban en la 2ª guerra mundial. ¿Qué quedó? El estado tradicionalista arropado con el modelo eterno de la España contrarreformista, “vuelta de espaldas al mundo”, en un

“absurdo anacronismo, que, prevalido del aislamiento en que se le mantenía, intentaba restaurar en pleno siglo XX una triste y ridícula parodia de la España de los Habsburgos”<sup>55</sup>

La espera fue larga y tediosa, a pesar de las sucesivas transformaciones internas y maquillajes del régimen franquista que, por necesidad más que por convicción, realizó políticas de liberalización económica a partir de los sesenta. Sólo en lo económico. De este modo se aguardaba el día en que pueda integrarse en Europa, dejando atrás ese encantamiento que desde Utrecht ha atenazado la realidad histórica de España. En las paginas finales de este libro, cuyo contenido corresponde a un curso impartido en la Universidad de Nueva York, en 1986, bajo el título de *Continuidad y cambio en la sociedad española*, encontramos páginas certeras dedicadas a la guerra civil y a la incipiente democracia española; en ellas se constata la vocación de europeización de nuestro país, desterrando los clichés que el tradicionalismo más rancio había arrojado sobre la España portadora de valores eternos. Hoy desde la normalidad democrática, donde

“la actualidad de nuestro país, cuya sociedad, aunque todavía siga exhibiendo de vez en cuando, acá y allá, los pintorescos floripondios de un supuesto casticismo, es una sociedad plenamente moderna, reinstalada por fin en la historia, con todas las ventajas y también todos los inconvenientes inherentes e ineludibles cuando se vive una vida auténtica, y no ya enajenada”<sup>56</sup>

La democracia es un punto de llegada, de encuentro y punto de partida en la aventura de España. Ortega, Ferrater, Ayala y tantos españoles “del éxodo y del llanto”, identificaban la normalidad democrática como el cauce por el cual siempre tienen que discurrir los desencuentros y los conflictos políticos, en una España reintegrada en Europa; tenían la amarga experiencia de saber a que conducen los enfrentamientos al margen de las instituciones democráticas.

---

<sup>54</sup> AYALA, F.: EF., p. 124-125.

<sup>55</sup> AYALA, F.: *La imagen de España*, p. 184.

<sup>56</sup> AYALA, F.: *La imagen de España*, p. 220.

Más joven que los anteriores, **Juan Marichal** (Santa Cruz de Tenerife, 1922), discípulo en la Barcelona republicana de Eduardo Nicol con quien se reencontrará en México, en cuya Facultad de Filosofía imparten José Gaos y Joaquín Xirau, posteriormente en Princeton asistirá a los seminarios de Américo Castro. Desde su tesis doctoral sobre Feijóo, su actividad profesional en la Universidad de Harvard ha estado centrada en nuestra historia intelectual y política, así como en su proyección en Latinoamérica; a partir de su jubilación desempeña la dirección del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.

Santa Teresa, Quevedo, Jovellanos, Ortega, Ganivet y especialmente Azaña y Unamuno son constantes en sus investigaciones<sup>57</sup>, siendo el rector salmantino el auténtico alter ego del profesor Marichal, que ha dedicado su última publicación<sup>58</sup> a recoger sus ensayos sobre un don Miguel de Unamuno europeizante y liberal, alejado de interpretaciones casticistas y reduccionistas.

La España europeizante, la conquista de Europa desde dentro y la constante del liberalismo democrático son fundamento de la obra de Marichal. Seguimos en la estela de quien afirmara Machado que era “Cinzel, Martillo y Piedra de la Filosofía española”. Con un Unamuno distinto, ambos naufragos en una España que iba a la deriva.

En *El nuevo pensamiento político español* se aborda el legado moral que trajo consigo la guerra española, analizando la “división fratricida” que se dio en el seno de la burguesía española, tal como indicó Azaña; la diáspora de 1939 y su paralelismo con la de los judíos en 1492, o alumbrando la posibilidad de la restauración de la monarquía en España en un futuro en democracia, los republicanos sabrán afrontar esta situación,

“Pues la cuestión es siempre la misma: querer la libertad de España o no quererla”<sup>59</sup>

Pero interesa destacar cómo en este libro ya hay un rastreo de cómo desde ámbitos académicos y políticos empiezan a perfilarse acciones contra la dictadura franquista,

“Y es natural que en una situación como la española todos los intentos de articulación intelectual cobren significación política sean en gran medida gestos políticos”<sup>60</sup>

<sup>57</sup> MARICHAL, J.: *La españolización de España. La edad de oro liberal*, México, Publicaciones de las Españas, 1952; *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*, Seix Barral, Barcelona, 1957; Alianza, Madrid, 1984; *El nuevo pensamiento político español*, Finisterre, México, 1966; Manuel Azaña. *Obras Completas*, 4 vol., Oasis, México, 1966-1968; la introducción se publicó como *La vocación de Manuel Azaña*, Edicusa, Madrid, 1968; posteriormente en Alianza, Madrid, 1971; *Unamuno, Ortega, Azaña, Negrín. El intelectual y la política*, Residencia de estudiantes-CSIC, Madrid, 1990; *El secreto de España*, Taurus, Madrid, 1995. Para la bibliografía de Marichal, Christopher Maurer, en B. Ciplijauskaité y C. Maurer (eds.), *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 13-18.

<sup>58</sup> MARICHAL, J.: *El designio de Unamuno*, Taurus, Madrid, 2002.

<sup>59</sup> MARICHAL, J.: *El nuevo pensamiento político español*, p. 99.

<sup>60</sup> MARICHAL, J.: *El nuevo pensamiento político español*, p. 21. “El nuevo pensamiento político español” se publicó en los números 11, 12 y 13 (1956) de la revista *Mañana* que, clandestinamente, se publicaba en París. Cito por la edición de Finisterre, Colección Perspectivas Españolas, México, 1974.

Las tareas y responsabilidad del intelectual, planteadas también por Ayala en su *Razón del mundo*, las encontramos aquí, en plena sintonía con toda la literatura del compromiso, de *l'engagement* que causaba furor en Europa al abordar las relaciones y las exigencias entre el intelectual y la política. Juan Marichal escribía de aquellos que, mediados los cincuenta, iniciaban sus actividades como *fronteros* (“en la línea fronteriza del pensamiento y la acción”) cuyo

“pensamiento político no ha podido expresarse completamente, por los motivos antes indicados, pero sus personas, sus gestos, han salido ya de la penumbra. Sus ideas no se han condensado todavía pública y visiblemente en una política, pero sus nombres son ya factores políticos efectivos.”<sup>61</sup>

Lo que se pretende es la reconstrucción intelectual y política de una España democrática, donde lo importante no es la procedencia ideológica sino un proyecto de libertad conforme a una Europa que se presenta – de nuevo – como símbolo del Estado de Derecho.

Por ello, el pensamiento de Ferrater Mora, Francisco Ayala o el propio Marichal, dejando a un lado sus peculiaridades, es expresivo de una generación que vivió y sufrió, sucesivamente, la guerra, los largos años de la dictadura y, al fin, la democracia. El proyecto que la transición política diseñó para la España actual es deudora de aquél proyecto de los miembros de la generación de 1914, legado del liberalismo donde hay algo más que los ecos orteguianos de modernización y democratización, siendo protagonistas las generaciones de jóvenes tal cual escribió en su sugerente ensayo *Misión de la Universidad*.

## 5. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA RAZÓN

Elías Díaz, en un libro básico y decisivo para conocer los diversos frentes culturales y políticos de oposición a la dictadura, planteaba la siguiente cuestión:

“¿qué ha aportado, que ha logrado la cultura, el pensamiento español en todos estos largos tiempos de la era franquista? Y más en concreto, ¿qué ha aportado después del 39 esa cultura no oficial, de oposición, ese pensamiento liberal, democrático y socialista español?”<sup>62</sup>

Saber, por tanto, las líneas de pensamiento que –con graves dificultades– confrontaron con el totalitarismo católico y el autoritarismo tecnocrático que fueron la ideología oficial del franquismo. Este estudio comparte y hace suyas las aportaciones de ese pensamiento democrático español que desde mediados de los años cincuenta

<sup>61</sup> MARICHAL, J.: *El nuevo pensamiento español*, p. 24. Cita a Giménez Fernández, Aranguren, Vicens Vives y Tierno Galván como ejemplos de aquellos que están delineando el tránsito hacia otra España.

<sup>62</sup> DÍAZ, E.: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Tecnos, Madrid, 1983, (1ª 1974), p. 14. Antes apareció en los números 1, 2 y 3, de *Sistema*, Revista de Ciencias Sociales, correspondientes a Enero, Mayo y Octubre de 1973. “Pretendía ser un libro contra el propio franquismo; o, más modestamente, de oposición a él y, por decirlo en modo afirmativo, de defensa de la democracia y de una cultura en libertad para España”; también en *Los viejos maestros. La reconstrucción de la razón*, Alianza, Madrid, 1994, p. 14.

irrumpe en torno a personalidades del mundo académico principalmente. A su juicio se localizan y concretan “en las siguientes áreas y conquistas”<sup>63</sup>:

- “Un tenaz trabajo de *reconstrucción de la razón* frente al tradicional recelo anti-intelectual del catolicismo hispánico y frente al irracionalismo de inspiración fascista (...) La razón ha ido conquistando posiciones progresivas frente a las <racionalizaciones> tecnocráticas, pretendidamente desideologizadas, de tiempos más recientes”. Por tanto, no se trata de volver a una vieja razón, es la re-construcción de una razón crítica para nuestro tiempo, “reenlazar con la vieja razón ilustrada superando realmente las <patologías de la modernidad>”.
- En una situación social caracterizada por la falta de libertad, comienza a producirse un trabajo intelectual orientado a la *conquista de la libertad* y, en última instancia, a una *real liberación humana* frente a las nuevas y viejas formas de alienación y de opresión... de liberación, en definitiva, *ante todo tipo de explotación del hombre por el hombre*.
- *Puente hacia el pasado: recuperación de la cultura liberal, democrática y socialista anterior a 1936*. Del 98 a Ortega, Azaña, el socialismo en sus diversos planteamientos (Besteiro, Prieto, De los Ríos, Largo Caballero o Araquistáin).
- La recuperación de ese pasado exigía la reconstrucción de una verdadera *comunidad intelectual con el exilio*, soldando la escisión producida por la sinrazón de la guerra civil.
- *Superación del aislamiento intelectual español*; la censura en todas sus facetas (libros, cine, prensa, etc.) será una constante hasta los últimos días del franquismo. “A fin de evitar el peligroso contagio con las nefandas filosofías extranjerizantes. El existencialismo y el protestantismo, primero, la filosofía analítica y neopositivista después, el marxismo en los últimos tiempos, son algunas posiciones intelectuales que con ese trabajo se fueron, al menos parcialmente, conquistando.”
- En los últimos años del régimen franquista se inicia en ámbitos hasta entonces impenetrables un proceso de sustitución de la impuesta ficción uniformista y empobrecedora de una sola cultura nacional (imperial), por la afirmación de una más rica y pujante *pluralidad lingüística y cultural de las regiones y nacionalidades hispánicas*.

Quizás aquí encontramos algunos de los componentes de *El secreto de España*, una vez que se restauró la democracia con la contribución de muchos (exilados, resistentes del interior, etc.) y de la inmensa mayoría del pueblo español. Este camino recorrido son las últimas páginas de lo que podemos llamar la novela de España. España después de la crisis del Estado liberal, el mal llamado “problema de España”, que hoy sigue ocupando un lugar destacadísimo en los temas tratados por el ensayismo español. Hoy se buscan nuevas luces para analizar la singladura de nuestro país, la

---

<sup>63</sup> DÍAZ, E.: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, pp. 15-17.

europización, el casticismo, tratando de encontrar luces que se proyecten sobre este presente manchado, ya demasiadas veces, por el terrorismo del nacionalismo excluyente. Las librerías están bien surtidas de ensayos sobre la meditación<sup>64</sup> de España, desde el pensamiento político Javier Varela, José M<sup>a</sup> Beneyto; científicos como Sánchez Ron, historiadores como Tusell, Fusi, Cacho Viú, o el último Premio Nacional de Ensayo, *Mater Dolorosa* de Alvarez Junco; a hispanistas como Iman Fox han centrado sus análisis en los problemas de España, donde hoy – como si de un *ritornello* se tratara – nacionalismo y proyección europea ocupan el primer lugar de sus disquisiciones.

He querido presentar en unos trazos imprecisos como la estirpe y el linaje de Ortega, reflejado en el título de esta conferencia para subrayar e incidir en ciertas constantes que siempre vuelven y están presentes en nuestra realidad histórica, donde Europa, como las mareas, con su flujo y reflujo está incrustada en el día a día. En su *Meditación de Europa* (1949), entendida por Ortega como nación de naciones, cita a Montesquieu: “*L’Europe n’est qu’une nation composée de plusieurs*” considerándola como rectora del mundo, a la vieja Europa, ejerciendo un liderazgo que resistiera a cualquier modo de colonialismo cultural o económico (podemos conjugar el pretérito, el presente y sobre todo, el futuro),

“Europa como cultura no es lo mismo que Europa como Estado”, Europa aparece como una empresa necesaria y que hay que afrontar porque

“La vida nueva de Europa y del mundo todo es tan nueva, de figura tan sorprendente, que apenas nada del pasado va a poder perpetuarse. Si hay algo que hoy sentimos claramente que nos hemos quedado sin pasado, o dicho de otra manera, que el pasado no nos sirve. El pasado vive en el hombre referido al futuro porque la vida es una operación que se hace hacia delante. Estamos siempre en el futuro, somos primero que nada temor y esperanza, que son dos emociones suscitadas por el porvenir. La razón de ello es sencilla: el porvenir es lo que no está en nuestra mano, es lo problemático por excelencia”<sup>65</sup>

El viejo continente como expresión de una patria común, don José cita a Edmund Husserl y a su obra *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (1938) donde asistimos a una concepción de la historia de la filosofía como lucha por el sentido del hombre y de la filosofía como un poema<sup>66</sup> que sirve para comprender-

<sup>64</sup> Sólo citaré algunos de los ensayos más significativos: Juan Marichal, *El secreto de España. Ensayo de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995; Manuel Ramírez, *Europa en la conciencia española y otros estudios*, Trotta, Madrid, 1996; Iman Fox, *La invención de España*, Cátedra, Madrid, 1997; José M<sup>a</sup> Beneyto, *Tragedia y razón. Europa en el pensamiento español del siglo XX*, Taurus, Madrid, 1999; Javier Tusell, *España, una angustia nacional*, Espasa, Madrid, 1999; Javier Varela, *La novela de España. Los intelectuales y el problema de España*, Taurus, Madrid, 1999; José Manuel Sánchez Ron, *Cinco, martillo y piedra. Historia de la ciencia en España*, Taurus, Madrid, 1999; Juan Pablo Fusi, *España. La evolución de la identidad nacional*, Temas de Hoy, Madrid, 2000; José Alvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2001.

<sup>65</sup> ORTEGA Y GASSET, J. O. C., IX, p. 701

<sup>66</sup> HUSSERL, E.: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, Editado por W. Biemel, Husserliana VI, Martinus Nijhoff, La Haya, 1969, Beilage XXVIII, pp. 512-13. Existe una traducción española, sin los anexos, de Jacobo Mu-

se a sí mismo y al proyecto común a todos. Europa se resiste al nazismo que ya ha enseñado sus cartas, la irracionalidad, la fuerza y la banalidad del mal – Hannah Arendt dixit – han reemplazado a los viejos valores, hoy más necesarios y añorados que nunca. Es la circunstancia orteguiana “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

El ensayo y la filosofía como obras del hombre y de esa razón histórica que deviene en razón narrativa. La vida guía a la razón (vital, narrativa, histórica) y la verdad se descubre en la historia. La dimensión histórica es lo específicamente humano, máxime en estos tiempos en que “El hombre se encuentra hoy ante el mañana como desnudo de pretérito”. El hombre se entera, comprende y descubre su vida. Y cómo ésta es historia<sup>67</sup>. Y el ensayo uno de los modos de vivirla. El ensayo debe encarar la función y el cometido que tiene ante sí, tal como lo expresaba Horkheimer en tiempos de tribulación para Europa:

“El futuro de la humanidad depende hoy del comportamiento crítico, que, claro está, encierra en sí elementos de las teorías tradicionales y de esta cultura decadente (...) El conformismo del pensamiento, el aferrarse al principio de que este es una actividad fija, un reino cerrado en sí mismo dentro de la totalidad social, renuncia a la esencia misma del pensar”<sup>68</sup>.

Si miramos la figura y la obra de don José Ortega y Gasset, desde esta España regida por la Constitución de 1978, llamada de la concordia, donde la palabra –a veces maltrechamente– ha sustituido a los vivos y a los muertos; a los odios de los “hunos y los otros”, tengo la convicción de que en este proyecto de democracia, concordia, de Unión Europea, hay muchos de los elementos por los que apostó nuestro mayor filósofo. Hoy, el tema de nuestro tiempo consiste en repensar y en ofrecer alternativas y propuestas para un mundo donde lo humano sea lo sustantivo y no lo adjetivo. El pensamiento y la literatura también tienen sus exigencias, “enseñar deleitando” decían los clásicos supone un esfuerzo incompatible con la preocupante generalización del pensamiento perezoso o del *fast thinking*. La estupidez, la pereza, la ética del éxito y la trivialización son sólo algunas de las máscaras con que se presentan las enfermedades de nuestro tiempo, sus efectos –en palabras de nuestro protagonista–: “la inercia moral, la esterilidad intelectual y la barbarie omnímoda”.

JORGE NOVELLA

---

ño y Salvador Mas, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Crítica, Barcelona 1991.

<sup>67</sup> Véase mi estudio introductorio a ORTEGA Y GASSET, J.: *Historia como sistema*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, especialmente pp. 27-38

<sup>68</sup> HORKHEIMER, M.: *Teoría crítica*, trad. de Edgardo Albizu y Carlos Luis, Amorrortu, B. Aires, 1974, pp. 270-71.



## SOBRE LA RAZÓN POÉTICA DE MARÍA ZAMBRANO

“Una de las mayores desdichas y penurias de nuestro tiempo es el hermetismo de la vida profunda, de la vida verdadera del sentir que ha ido a esconderse en lugares cada vez menos accesibles”. A esos ámbitos desciende la razón poética de María Zambrano, se interna en un territorio ignoto, donde su presencia parece un vivero de agua, cauce de lo onírico para esa corriente subterránea configurada por las entrañas, realidad hirviente de lo sagrado. Se trata de un viaje por el interior de uno mismo; un descenso a los ínfimos del alma (un quebrarse el corazón) al dolor informe de la vida, a ese silencio proscrito de una sangre cargada de luz: las entrañas de la conciencia, la tierra de la soledad. Algo te detiene, dentro de ti algo se queja: “Esa hermosura no atendida te seduce y reclama afuera”<sup>1</sup>. Algo que no se conoce con claridad y sin embargo está perfectamente vivo...

La razón poética se deslizará a plena luz por la sombra. Intentará ir, en un planeta cuajado de huidas, a un lugar donde el encuentro sea posible. Buscará el espíritu por el camino de lo marginal, norte inaccesible y cercano, espacio de lo creador y de la libertad. “Nuestra relación con lo que está cerca es ya desde siempre tosca y torpe. Porque el camino a lo cercano es para nosotros, los hombres, en todo momento el más alejado y por ende el más difícil” (Heidegger). Liberar la creatividad supone una travesía que sea exploración hasta el límite, allí donde todo está “sin cristalizar”, donde nada es previsible, allí donde anda algo errante. Creación como “experiencia abisal” (J.A. Valente) que se abre a la “tierra incógnita del alma” (Coleridge); descenso al origen; retorno a las fuentes que sea arranque o regreso a los alimentos no digeridos; al lugar más dolorosamente despojado que existe. Retrotraernos a un yo que en lugar de manifestarse, desciende a sus abismos, que por otro lado es la única posibilidad del proceso de creación. Crear es saber mirar en lo que hay; acercarse a la nada, a ese “espacio inocupado, insondable, espacio vacío y fecundante” (J.A. Valente); cópula o himen entre contrarios: hueco del que todo lo real puede brotar.

María Zambrano propone una experiencia subterránea que es como el envés del nacimiento. “Todo da a entender, que el hombre busca algo dejado atrás y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, como si buscara la placenta de donde saliera un día”. Entrar otra vez en el vientre de la madre; sumergirnos en la nada (que es todo),

---

<sup>1</sup> CERNUDA, L.: *La realidad y el deseo. 1924-1962*. F.C.E., Madrid, (4ª), 1981, p. 362.

en esa “última forma de aparición de lo sagrado”. “Hay días, hay horas, acaso hay años en que todo permanece habitado por una niebla sorda y herida. Es entonces, cuando la angustia o el hastío nos residen, que se justifica y aclara la tremenda frase de Martin Heidegger: ‘la nada no es ya este vago e impreciso enfrente del ente, sino que se nos descubre como perteneciente al ser mismo del ente’... Todo cuanto pertenece al ente, incluso la nada, nos afecta y nos conmociona”<sup>2</sup>. Nada, exceso de ser y no privación del ser: imposibilidad de expresar el exceso de lo sagrado, he aquí lo que se encuentra al fondo de una razón poética que se aproxima a la mística. El viaje de descenso a los “infiernos de la posibilidad inagotable” supone prenderse a unos territorios renegados para aprender una nueva geografía, cuyo centro –ese lugar de donde parten surcos de luz entre tinieblas densas– es la *fysis*. “Entrar en contacto con la materia es entrar en contacto con lo sagrado, con la *fysis* del mundo otra vez, con la *fysis* antes del concepto, antes de la filosofía, antes del ser” (María Zambrano).

Nada, realidad del no ser, de aquello que la razón excluye al no comprender. Como nos dice G. Steiner: “La antigua filosofía griega y la cosmología detestan la nada. Parménides celebra la identidad entre el ser y el pensar, el apogeo de la razón y la lógica que hace imposible el pensar la nada. La *Física* de Aristóteles ha legado el *horror vacui* a la ciencia occidental y, de forma análoga, a nuestra política y a nuestro modo de pensar. Precisamente a través de las tradiciones ocultas y místicas que ensombrecen y afectan la ortodoxia, como se ve, por ejemplo, en la obsesión de Pascal por el abismo, se recupera la negatividad y el problema de la nada para la filosofía”<sup>3</sup>. Sólo se podrá hablar de la nada en forma metafórica, poética, trazando los bordes de una ausencia. No puede ser pensada en función del ser, sino desde la revelación o lo poético. Mostrar la ausencia, tocar el vacío: el silencio se ilumina y la luz se hace silencio. Iluminar el vacío; un vacío que es refugio donde ya no se siente uno un muerto viviente, abrasado por dentro, insensible por fuera. “El alma se me va, se me derrumba, / allá por los barrancos, se me abisma / en la paz del no ser, se me ensimisma / en su oscura matriz de catacumba”<sup>4</sup>. Parecen existir en nosotros rincones sombríos que no toleran más que una luz vacilante –llama–, que no soportan una luz como distancia que va pisando, recortando lo real y provocando una insolación de ser, de realidad, donde no hay una sombra acogedora.

La razón poética supone una contribución del pensamiento filosófico que abre caminos a la sensibilidad y a la imaginación. Para conectar con lo real tendríamos que renunciar a una visión unilateral, que no advierte que el contacto con lo que nos rodea quema. Se trata de rescatar oscuridades, y para ello es precisa mucha claridad, pero mucha claridad oblicua. Hacer luz de la sombra y resolver lo oscuro como otra claridad, como una luz que se hace mina de transparencia.

1. Lo creador, fruto de una vivencia abisal, implica un vacío de la interioridad (vaciado que es plenitud al arrancarnos de la letargia). Brota de un hondón, de algo

<sup>2</sup> Juan Eduardo Cirlot, citado por GRANEL, E.: *Juan Eduardo Cirlot: una cartografía de la nada*, en: *Er, revista de Filosofía*, nº. 24/25: *Nada, mística y poesía*. Sevilla/Barcelona, 1998, p. 210.

<sup>3</sup> STEINER, G.: *Gramáticas de la creación*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 32.

<sup>4</sup> DIEGO, G.: *Versos escogidos*. Gredos, Madrid, 1970, p. 241.

profundo habitado por un cúmulo de imposibilidades, de ansiedades sin salida, de obstáculos que posibilitan el camino. Se trata de cambiar la angustia y el peso en aurora arterial; transmutar en fuente de energía el desorden; decantar las emociones aún cuando uno tenga la impresión de internarse en un camino sin salida... Para María Zambrano, lo creador se alimenta de lo abisal y pide abandonar la barca en medio de la corriente de agua, lanzándose al agua, sumergiéndose para pasar hasta llegar al otro lado... Nos remite fuera de nuestro mundo racional; es el borde de otro espacio. Nada, ámbito liminar; experiencia fundamental de todo poeta y místico que se sienten subyugados por lo inconcebible. El poeta al perseguir la "multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad", las apariencias, saca de la humillación del no ser a lo que en él gime: saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. "Esa parte nunca fijada, que en nosotros dormita, de donde brotará mañana lo múltiple"<sup>5</sup>. Antes que anhelar la seguridad, el poeta vive la angustia, en un ir y venir de lo que es a sus raíces, al origen indistinto del que partió todo.

El poeta, habitante de un gran espacio, el del dolor y su geografía: herida oscura, confusión de origen, palpitación vital para nacer. Movidado por aquello que está siendo sin saberlo; atraído por lo que no tiene, por lo que tenemos roto, desunido. Canta a lo marginal, rescata del olvido lo fragmentado, lo incompleto, lo rechazado y expulsado. Hay una realidad plena de cualidades. Dar voz a esa realidad total en sus contradicciones, angustias, confusiones, melancolías, pero también en sus golpes de misterio, de plenitud. Ello mueve al poeta encontrando el confuso sentido que a más de uno le va negando el vivir.

Lo creador se nutre de las entrañas, de esas ruinas (símbolo del mundo interno) que nos muestran la existencia de un vacío, de un hueco, vórtice o remolino en el meollo de lo creador. Lo poético girará alrededor de lo omitido, en círculos reiterados y obsesivos, en un incesante ritual de ocultaciones y descubrimientos. Todo esto supone la erosión acelerada de la soledad y de la intimidad. Se hablará por todo, aún de lo que no es, y se revelará en el sentir el ser: el ser como entraña. "El conocimiento del claroscuro de la conciencia tiene tal presencia... que el ser aguarda allí el despertar"<sup>6</sup>. Todo esto parece poco fiable, poco probable para una determinada actitud filosófica que mantengas una idea del ser que sólo se realiza en la luz, en una luz que no conoce sombra alguna.

2. "Todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra" (María Zambrano). El método de la razón poética pretende ser una nueva mirada hacia el origen; se mueve como en espirales constantemente sobre el fondo metafísico y primordial del que brota la palabra y el anhelo de plenitud del ser. Palpa cómo, tras la diafanidad occidental de la exposición meramente racional, hay destellos, rumores, sombras de un pasado caótico. Esa claridad no consiente la emergencia del fondo y, sin embargo, adquiere densidad en virtud de esa latencia reprimida. Una latencia encarnada en Orfeo y su descenso a los ínferos. Razón poética que avanza y regresa

<sup>5</sup> CHAR, R.: *La palabra en archipiélago*. Poesía Hiperion, Madrid, (2ª), 1996, p. 51.

<sup>6</sup> BACHELARD, G.: *La llama de una vela*. Laia/ Monte Avila, Barcelona, (2ª), 1989, p. 13.

constantemente al punto original, al ámbito donde es posible el tránsito de la luz y de las sombras, y donde el ser no se muere de completa insolación, aunque sean otros los peligros que le rodean. Busca en el nacimiento del pensar, no una abstracción que aisle, sino alimento para lo humano. De ahí su deslizarse por los laberintos de la historia, descubriendo la necesidad de respuesta para una inocencia sepultada a la que no se le deja la posibilidad de transparencia.

Nos lleva a explorar una noción de filosofía como fragmentos de un centro que se esconde permanentemente: centro inaccesible, mediado por el tiempo y vertebrado por el despertar, que arranca del sueño originario: el conflicto trágico, donde se capta el existir como padecer y trascendencia. Razón poética en tensión, ya que más que instalar una respuesta, presenta un rosario de interrogantes sobre la filosofía, el tiempo y la tragedia. Emerge en lo trágico, en un despertar en las entrañas del tiempo; es una conciencia que no impone una verdad, sino que plantea un enigma que posibilita el fluir de la palabra.

“El logos traza sus propios límites dentro de la luz. El de la poesía, en cambio, cobra su fuerza en los peligrosísimos límites en que la luz se disuelve en tinieblas, más allá de lo inteligible. Pero la poesía nació como ímpetu hacia la claridad desde esas zonas oscuras, por eso precede a la filosofía –lenguaje meramente inteligible- y le ayuda a nacer. Sin la poesía previa, la razón no hubiera podido articular su claro mensaje”. María Zambrano pretende rescatar el olvido: la poesía como tierra prenatal de la filosofía. No se trata de torcer radicalmente el rumbo de la filosofía o de diluirla en la poesía, sino de rescatar la realidad de la razón y evitar su quimera. Cuando la razón abandona su camino, amplio y descubridor de nuevos horizontes, y se hace estrecho pasadizo, cuando todo quiere convertirse en cifra y concepto, surgen la barbarie y sus múltiples manifestaciones.

Se va a la búsqueda de la historia secreta de la filosofía que implica “descender cada vez a capas más profundas de ignorancia, adentrarse en el lugar de las tinieblas originarias del ser, de la realidad: comenzando por olvidar toda idea, toda imagen”. Esto requiere un filosofar imantado en la llama. “El arte de saltar por encima de sí mismo es el acto más elevado. Es el punto de partida de la vida, su propia génesis. La llama no es más que un acto de esa índole. Así, la filosofía comienza allí donde el filosofante se filosofa a sí mismo, es decir, se consume y se renueva” (Novalis).

En el ámbito previo al nacimiento de un filosofar que se arraiga en lo poético acontece un corporeizar el pensamiento, haciendo ostensible lo no dicho: lograr mostrar la ausencia que gravita; todo ese mundo de la pesadumbre, angustia, tiempo, amor, que presiona sobre el lenguaje buscando una expresión. “Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanadas sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón”<sup>7</sup>. Espacio de las formas íntimas de la vida que ha sido decretado ilícito o sin respuesta...

---

<sup>7</sup> Pablo Neruda, citado por RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: *Neruda, el viajero inmóvil*. Laia, Barcelona, 1988, p. 81.

3. Se regresa al origen para dar voz a las entrañas, a ese mundo de lo sagrado que implica dar la vuelta como a un calcetín a los conceptos que se erigen como guardianes de la palabra. La semilla de la poesía será la vida, y ésta es infinitamente más rica en significaciones que las que pueda explicar cadaverizándolas un orden legítimo que a menudo es inhumano. No se quiere dominar u ordenar lo real: se desea lo vivo en toda su vivacidad, lo diverso en su diversidad. Lo que era humana creación entraba en el ámbito de lo poético –como decía Zambrano– porque la poesía participa de lleno de la provisionalidad, al tocar las lindes de lo sagrado sin apresararlo. De aquí que sea un canto de éxodo, un grito de retorno en ese su caminar hacia lo intransitable, creando pasadizos de silencio, aprendiendo intuitivamente a silenciar –lo omitido gravita sobre lo poético. Lo no pronunciado está presente, se oye pero siempre de manera distinta. Zambrano contempla la poesía como exploración del ser, ya que otorga una lucidez que no excluye las sombras, que bordea el misterio al conservar los “infinitos rostros de lo vivo”<sup>8</sup>.

Todo este mundo va saliendo a la luz al morar en la intemperie, situación en la que se palpa una extraña calidez –entrañable y oscura, luminosa y nocturna–, peligrosa e inocente a la vez. El espacio de lo poético es el ámbito de esa oscuridad; en él descansa y quizá por ello hiere el poema. Herida que es la huella de esa oscura labor interior, que hace fructificar ese mundo de los sentimientos donde se hace hablar lo que escapa a la comprensión, lo que hace enmudecer. “Pensando, enredando sombras en la profunda soledad... soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, desenterrando lámparas” (Pablo Neruda). Lo creativo mantiene la emoción en movimiento, se sigue vibrando y sintiendo lo que está ahí oscuramente y necesita ser rescatado. El poeta parece llevar el alma fuera y el cuerpo dentro. Su alma es una tumba vacía donde engendrar y dar nacimiento a la palabra. Hace el vacío y descifra –aunque a veces no lo logre– lo latente, lo cautivo... Parece oír ese sordo rumor de fondo que le lleva a dismantelar un mundo cerrado para llegar hacia los vestigios de lo informe. Obsesionado y conformado por lo no realizable, lo no dicho, lo desechado, por las asimetrías, asperezas y contradicciones, permite la insensatez de la esperanza, pues restaura la vida, la inconmensurabilidad de lo vivido, aquello que la abstracción y la reducción le habían arrebatado.

Se trata de un mirar hacia dentro, hacia la memoria perdida. Ello implica que los recuerdos escondidos, las verdades incómodas de descubrir, retornen al corazón. El descenso hacia el pasado y el ascenso al conocimiento se encuentran en una ambigua intimidad. Recordar será revivir, no dejar morir lo vivido. La memoria no arrebatada del mundo actual, sino que lo hunde más enraizadamente en él; el recuerdo de lo que fue no es una evasión sino una manera más plena de deslizarse por las dimensiones más profundas de nuestro presente. Así, el pasado o se convierte en una cárcel. La razón poética pretende rescatar la esperanza de la fatalidad y para ello es preciso pasar por la cuesta de la memoria, o sea, realizar el viaje por las entrañas dispersas de la propia historia, para deshacer nudos. Memoria alquímica que desciende al origen en búsqueda de algo extraviado para darlo a la luz. El método zam-

<sup>8</sup> CHAR, R.: *Las hojas de Hipnos*. Visor, Madrid, 1973, p. 31.

brariano, con su exploración de las categorías de la vida, se adentra en el doble viaje del alma: catábasis, descenso a las raíces del alma, y anábasis, ascenso hacia la luz. Movimiento que va perfilando la aceptación de una cuota de sombra y un volver sobre el pasado sintiendo confusión y claridad. “Y esta noche mi sombra toda arde / y esta noche mi sangre toda fondo” (Juan Ramón Jiménez)<sup>9</sup>. Lo humano, en su condición nocturna, traspasado por la luz que brilla en medio de la oscuridad. Se trata de la búsqueda de la propia tiniebla y del proceso de su asimilación. “Toda claridad es oscura”: “y cuando me envolvió la claridad / nací de nuevo / dueño de mi propia tiniebla” (Pablo Neruda). La sombra puede que termine esculpiendo la luz, forjando la vida...

La poesía es el ámbito de las entrañas, y éstas se encuentran enraizadas en lo sagrado, en lo abierto no examinable, en esa sima extraña cuyo silencio invoca el no ser. Lo creador, según María Zambrano, podría hacer audible esa palabra que se resiste a las órdenes de la igualación, ya que puede colocar un poco más alto el dintel de manipulabilidad. Palabra originaria que sea acopio de vida para todos. La armonía ha muerto y por eso mismo hay que recrearla; ciprés que nace en el corazón de este cementerio que habitamos y que se levanta como una llama cuando palpa cómo la experiencia de lo creador confía algo que toca en lo vivo; ese algo, trasluz del desgarrar. Todo esto no puede ser verificado en un sentido formalmente lógico, pero sin duda es esa la señal de su vivificante alimento. La soledad –exilio que nutre lo trágico– se encuentra íntimamente engarzada con la actividad creativa. A partir de la noche del alma “el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe. La soledad del creador es, como dice Góngora, confusa. Es a la vez vacío, desierto del espíritu y plenitud en potencia, preñada de impulsos creadores”<sup>10</sup>. Se trata de una soledad tensa y una intimidad con los ámbitos dormidos que luego despiertan alcanzando cuerpo.

4. La nuestra es una cultura de crisis, hasta el punto de que la misma palabra está perdiendo su sentido. No hay seguridad en la evasión; la única alternativa es despertar cuando se ha llegado a un punto sin retorno. La palabra aporía implica esa dificultad que existe para pasar de un sitio a otro. Para esto es necesaria esa voltereta que María Zambrano decía a Antonio Colinas. Giro que convierta el dolor en esperanza. Giro difícil que se da plenamente en el desierto, donde florece una realidad escondida que sólo se muestra a los que todo lo han destruido, a los que todo lo han consumido, toda ciencia trascendiendo... “Mas cuando te hundes plenamente te viene el giro” (Gottfried Benn). Hundimiento, noche ilimitada donde el mundo se vuelve al revés; prodigioso trastorno donde todo queda invertido, asomándose un cielo que se abisma. La mejor manera de aniquilar el puente es intentar explicarlo. Parece un error creer que nuestra capacidad de percepción equivale al límite de nuestra capacidad de conocimiento. Estas geometrías nos sirven para realizar cálculos, ordenamientos, distinciones, y con eso basta. “Si como pretendía Galileo, la naturaleza

<sup>9</sup> JIMÉNEZ, J. R.: *Lírica de una Atlántida*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 88.

<sup>10</sup> STEINER, G.: O.C., p. 221.

habla el lenguaje de las matemáticas, muchos de nosotros permanecemos sordos” (G. Steiner).

Se trata de cavar hacia lo alto. “Lo más hermoso es tan difícil como raro” (Spinoza).

Sea cual sea el desasosiego originario, sea cual sea el vagar del alma en la noche oscura, esta búsqueda es una búsqueda de alto riesgo. Gran parte de lo que es esencial para el discurso teológico, filosófico y estético es no examinable, no analizable. “La intuición -¿hay algo más profundo?-, la conjetura, tan extrañamente resistente a la falsificación, de que existe una otredad fuera de nuestro alcance da a nuestra existencia elemental su tono de insatisfacción. Somos criaturas con una gran sed, obligados a volver al lugar, a un sitio que nunca hemos conocido. La irracionalidad de esta intuición trascendental dignifica la razón. El deseo de elevación se funda no porque esté allí, sino precisamente porque no está allí”<sup>11</sup>. Todo huye cuando se lo quiere fijar, y más cuando se quiere comprender el espíritu sin tener en cuenta el alma. La razón poética intenta ser camino como entrada o salida de luz y sombra, donde sea posible que todo viva. Hemos construido una limitación tan exagerada que matamos lo vivo en vez de conducir la vida a desplegarse y florecer. Nos imponemos un realismo que posteriormente resulta más pesado.

Zambrano se aproxima a las entrañas desdeñando la asepsia y el frío intelectualismo. Abre un ancho cauce a las pasiones más violentas, a las vivencias malvividas, a la más delicada ternura. Cauce cuyo eje será la piedad, esa actitud que corresponde a la nada y que es la matriz originaria de la vida del sentir. Piedad que se da en la tragedia, donde se hacen patentes las condiciones más extremas de lo humano. El método de esta pensadora, su razón poética, es una ética al encontrarse arraigado en la piedad, en ese saber tratar con lo heterogéneo... Voz la del pensamiento zambrano que llama a los otros para que sigan en la vida, voz que los hiere y los mantiene heribles... Todo lo humano está permanentemente amenazado de falsificación. La ética en Zambrano será un movimiento que se opone a la uniformidad o cosificación de una razón engendradora de ese ‘medio moribundo’ que es el ser humano, que funciona de acuerdo al programa, que sólo reacciona a la perturbación de su consumo. “Lo que hoy se considera como vida y solo engaña de cuán poca vida hay ya” (Adorno). Prisioneros con las puertas abiertas, con el mundo abierto; perdidos al haber aniquilado la realidad de la muerte y la noción de trascendencia de nuestro horizonte y lenguaje cotidianos, despojando a la humanidad de su simbología en pos de una utopía y un progreso puramente humanos, que han desembocado en la colonia penitenciaria anticipada por Kafka. Ya no será mayor cosa viajar alrededor de la tierra. Solo que la mitad del globo está prohibida para la otra mitad. La esterilización es cada vez más excelente, pero los ríos y el aire están cada vez más contaminados. La ubicuidad del sistema de comunicación, que debería ampliar el mundo, se convierte en camisa de fuerza. “Vivimos de otro modo a como éramos / escribimos otra

---

<sup>11</sup> Id., p. 25.

cosa de lo que pensábamos, / pensábamos otra cosa de lo que esperábamos” (Gottfried Benn).

Ante este panorama Zambrano se nos aparece como una buscadora insaciable de otra realidad, una búsqueda que no es evasión sino adentramiento en lo que se experimenta. A menudo uno siente que su pensamiento es un avanzar a través del espejo; su obra, es espejo donde indaga el reflejo de una experiencia que va teniendo al vivir lo más posible arrimada al labio palpitante de la vida. Su quehacer filosófico no se deja acorralar ni menos esposar por lo académico. Su pensamiento es una experiencia tan esencial que entra y sale como un aroma por entre las apretadas redes categoriales. La razón poética es ubicua: como la imaginación está a la vez en muchas partes. Una razón más ancha que “ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes”. Razón poética que no hay quien la diseque, razón de honda raíz amorosa, raíz que, como una médula vertebral, va de punta a punta cargada de facetas; prisma en que se descompone el rayo de su vida.

5. La pérdida, la herida, esa llaga originaria, se desliza por la obra de María Zambrano constantemente. Tal vez abismando la fisura se supere la aporía. “¿Por qué el campo de la herida es el más próspero de todos?”<sup>12</sup>. Vivir desde el principio será separación. Al nacer se inicia el duro camino de separaciones y orfandades, que alumbran toda la trayectoria de lo humano. Opacidad de un corazón atravesado por las huellas o fracturas de la pérdida. Desterrado, en el exilio, se experimenta cómo el ser humano, paradójicamente, se encuentra forzado a un nomadismo para no perder su libertad, una libertad que está condicionada por una exigencia de despertar, que mueva a actuar. Acción donde se abre el proceso de creación de la persona, proceso inscrito en ese vértigo del “ser que ha de ser”. Viaje en la oscuridad que es una aproximación a la persona elaborando un camino a partir de los obstáculos que le salen al encuentro. “Soy la sombra, el reverso” (César Vallejo). Se trata de ir desprendiéndose de los personajes que nos enmascaran para perdernos, abandonarnos... De tal manera, que la realización interminable de la madurez será un ir desplegando las arterias reprimidas. Proceso alquímico donde lo humano se va cumpliendo a través de una llama blanca que es fruto de un quemar lo oscuro. Y quien quema bien, quema hacia arriba. Hombre como vela encendida, ser que deviene, un devenir que logra ser, que se destruye mientras se aclara. “Y todo mi vivir, fue acariciado de fuego” (Juan Ramón Jiménez).

Se sueña el ser. Ser como proceso; la historia del ser, un renovado sueño. El ser humano padece el sueño de la libertad; añora la comunicación de luz y sombra, ese ver que brinda el sueño creador con la luz de los adentros. “Y en la noche, / deslumbramiento hondo del alma / que recibe la luz de otro hemisferio / la luz que alumbraba por debajo el sueño”<sup>13</sup>. La realidad será resistencia para una conciencia unilateral que se convierte en cárcel. No hemos crecido al no transfigurarlos barrotes de nuestra celda. La vida se nos presenta como una suma de hechos, por lo tanto se pasa por

<sup>12</sup> CHAR, R.: *La palabra en archipiélago*, o.c., p. 39.

<sup>13</sup> JIMENEZ, J. R.: O. C., p. 342.



la vida suspendido en ella. Para salir de esta emboscadura Zambrano recurre al diapasón órfico-pitagórico: hay que ir pasando por todo para conocer la polirritmia del alma. Se trata de un pensar en movimiento, disolviendo la fijeza: descifrar los problemas, hacerlos líquidos para que puedan fluir, para desanudarlos. Entrar en soledad (espacio cortante) y licuar las entrañas. Proceso de desprendimiento, “instante tan doloroso y activo como fuego, como espada”, en palabras de Zambrano. Transformación bañada por la blancura abismal que remite a la inocencia, “esa agua que es demencia e inmanencia que pasa y traspasa la existencia y la renueva con rubor intenso”<sup>14</sup>. Comienza a abrirse la historia personal, pues todo este proceso deja una huella, una vaciedad que es ahondamiento. “Horizonte revelado” donde acontece la transformación de los hechos en sucesos vivientes, a través de “la ley de las entrañas”, ley que despierta todo lo que anda dormido.

Proceso de creación personal para el exiliado. El ser humano finge, se somete a poderes, acepta como el mejor de los mundos posibles el que le tocó vivir. Ahora bien, a veces hay seres humanos que no lo hacen. Prefieren ser fieles a esa convicción del exilio, a esa pérdida originaria que la vida razonable ignora para poder sobrevivir. “Y los nocturnos no tenemos luz, / bebemos noche pura, / en el reparto nos tocó la piedra / del horno cuando fuimos a sacar el pan / sacamos sombra. / Y por la vida / fuimos divididos: / nos partió la noche, / nos educó en mitades / y anduvimos / sin tregua, traspasados / por estrellas”<sup>15</sup>. El corazón humano contiene una infinita presencia de ruinas; a menudo se trata de una salvaje cueva de vivencias, emociones, pensamientos, pasiones que han naufragado, creando un mundo a la deriva atravesado por oscuros cauces, que señalan un ansia sin límite, un caminar indeciso. Sin embargo, María Zambrano centra al ser humano en el símbolo de la aurora. “Sólo vive quien mira / siempre ante sí los ojos de su aurora” (Luis Cernuda). El vivir conlleva un crecimiento que a veces es endurecimiento; pero a menudo por los intersticios de este proceso se vislumbran corazones arrasados, entrañas cuya música brota de las fronteras del delirio. Un delirio que impele hacia las formas recónditas de lo real, al presentarse como una extrema tensión del ser hacia lo abierto. Se trata de una fuerza creadora que implica un descenso a los ínfimos, una prueba vivida en sueños. “Creí que descendía, espiral por espiral, la escalera del ser. Pero en tales descensos, lo veo ahora, creyendo pensar, soñaba”<sup>16</sup>. Delirio íntimamente vertebado por la piedad, pues aquél supone una manera de estar en la vida comprendiéndola y la piedad en Zambrano adquiere los rasgos de un amor pleno de misericordia “para todos los huecos de este suelo” (César Vallejo).

6. La filosofía auroral de María Zambrano intenta encauzar el delirio en amor. La alquimia de convertir la pasión en una forma voraz de conocimiento. Todo ello es algo que se da y acompaña a quien con sinceridad insobornable se mantiene fiel a lo más secreto de sí mismo. “La historia verdadera del hombre es la historia de la esperanza”. El proceso de acceder al ser mediante la razón y el delirio –alimentadores de

<sup>14</sup> Id., p. 318.

<sup>15</sup> Pablo Neruda, citado por RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: o.c., p. 293.

<sup>16</sup> BACHELARD, G.: O. C., p. 118.

la esperanza- constituye el lado oculto de la historia. La esperanza será un constante nacer del corazón y de su palabra creadora.

La razón poética ofrece un lenguaje cadencioso de imágenes poéticas que se adapta a los movimientos anímicos y a los sobresaltos de la conciencia. Para lograr esto desestabiliza, obliga a internarse en un territorio inexplorado, proscrito, donde se oye esa música de las entrañas que suena en el fondo de todo, más allá... Rumor que suena y se silencia, que surge y desaparece, pero que a veces concuerda, en un instante, con nuestra escucha más distraída.

Leyendo su obra se descubre la potencialidad onírica del lenguaje, cuando se intenta mostrar una realidad desenterrada. La comunicación de lo no o apenas comunicable. “¡El soñador! –ese doble de nuestro ser, ese claroscuro del ser pensante” (Gastón Bachelard)<sup>17</sup>. Para acercarse a estos ámbitos es precisa una profunda inmersión en los estratos más hondos de lo humano, una inmersión que irá revelando máscaras cada vez más hondas e insospechadas del ser. Esta realidad alternativa, configurada por sueños, obsesiones..., puede ejercer en nuestra conciencia, en nuestro vivir cotidiano, una presión, un impacto muy superior a lo que consideramos como lo real, como lo tangible. La razón de Zambrano es poética porque capta ese quejido mudo, o ese gemido compartido en la permanencia y en la humanidad del existir cotidiano, que parece ser toda existencia. Lo que importa en su quehacer es el esfuerzo por traspasar lo indecible, por anotar silencios y soledades, dando a menudo un lenguaje encendido que alienta al encontrar la realidad, el sentido por la palabra. Palabra creadora que pinta el silencio, provoca el vacío de la interioridad y curva la luz. Algo impresentable para “los pretendidos programas platónicos y cartesianos de una lógica y racionalidad trascendentes que esclavizan el lenguaje a la vez que a su potencial intuitivo”<sup>18</sup>.

Razón poética que contiene en sí un aura de sombra, que exhala destellos de una belleza rescatada de experiencias extremas. Quizás por ello deje un eco, un aroma, una luz, cuando se ha leído; un temblor que va hiriendo con su decir agrietado, abierta en canal para dejar entrever lo latente, que en Zambrano parece remitir a la nada, a lo sagrado de las entrañas. El corazón es un órgano que tiene que soportar muchas racionalizaciones. “Encontrar la palabra exacta para el tono sin voz del corazón significa no mentirse a sí mismo” (Confucio). Con este decir se da entender aquel microclima de una zona callada, en la que se puede responder sólo a lo que queda y sin voz. Un responder a través de una palabra viva que respira, una palabra alimentada por lo silenciado, por lo no dicho, y que se oye siempre, pero siempre de forma diferente. “La Nada se hace eje de la palabra poética, la detiene, la paraliza, la obliga a una suerte de dolorosa noche purgativa” (José Ángel Valente)<sup>19</sup>.

La experiencia moderna de lo creador parece nacer de un manantial enturbiado donde un Narciso intenta contemplar su rota imagen. Zambrano intenta reconstruir

<sup>17</sup> Id., p. 13.

<sup>18</sup> STEINER, G.: O. C., p. 154.

<sup>19</sup> VALENTE, J. A.: *La experiencia abisal*, en el n.º. citado de la *Er, Revista de Filosofía*, 228.

la fragmentariedad de lo humano, remitiéndolo a lo abisal, a la nada como última aparición de lo sagrado. Esta presencia recorre, atraviesa la razón poética mostrando la herida del lenguaje: su incapacidad de mostrar lo inefable. Sin embargo, lo no dicho va palpitando en la palabra poética, creadora; una palabra que no alcanza a concebirlo todo, o si alcanza es por medio de su propio vacío. “Habla. / Pero no escindas el No del Sí. / Posibilidad de las imposibilidades. / Da a tu sentencia también el sentido: / Dale la sombra” (Paul Celan). Estado arcaico de la nada que “incluye en sí todo lo que es posible y todo lo que es imposible” (Manzini)<sup>20</sup>. Estado en el que no se han separado aún el sí y el no, el que irisa el fenómeno de la manifestación. Ese irisar en el estar al borde supone una vuelta, un regreso a lo originario. Eliminamos las huellas de lo unívoco, de lo fijable, a causa de lo iridiscente y lo oscilante. Las palabras reverberan tejiendo significados y constelaciones. Se desenvuelven las palabras, se van desnudando en una indeterminación que da a entender más de lo que se dice. “La ausencia de referente que comporta la elección de la nada como materia de discurso obliga a la palabra a una descripción en ausencia que de por sí –casi por definición– aparta la escritura de la órbita de la verosimilitud y la convierte, como dirá agudamente Manzini, más en objeto de la maravilla que del conocimiento” (Carlo Ossola)<sup>21</sup>. Si en la nada anida la palabra silenciosa (de lo otro) ¿no estará en la nada la totalidad del lenguaje?...

La palabra poética se concibe en lo oscuro del ser, en una oscuridad de honda presencia que requiere otra voz, otra mirada capaz de sentir que la belleza surge “como la rosa de la llama, / del humo más oscuro y apretado”<sup>22</sup>. Palabra creadora que ayuda a habitar, a descubrir latencias, huellas que posibilitan la reconstrucción o desenmascaramiento del personaje hacia la persona. Proceso donde las entrañas constituyen una de las claves para comprender, en última instancia, a María Zambrano. Palabra poética, palabra sacra que emerge del fuego; fruto de un lamento originario, hambriento, que en soledad y desvelo se interna por cauces oscuros con la esperanza de aproximarse a “lo vivo inesperado” (René Char)<sup>23</sup>; a lo que se ha concebido como irrealidad y que una y otra vez se venga metafísica y psicológicamente de las pretensiones cotidianas de lo real. “Crear un poema es tomar posesión de un más allá nupcial que se encuentra muy dentro de esta vida, muy ligado a ella, y sin embargo próximo a las urnas de la muerte” (René Char)<sup>24</sup>. Anhelos del remedio para unir realidad y deseo. A la búsqueda de él se descende, pues parecen existir huellas, vestigios, ruinas de su presencia en los ínfimos. Ahora bien, para lograrlo –si es que se alcanza. ¿No es lo único alcanzable la persistencia de su inalcanzabilidad?– hay que atravesar esos ámbitos y a menudo es difícil hallar el hilo del laberinto. Experiencia de lo creador, de transformación, de la vida que intentará hacer expresable el dolor y la esperanza de que todavía anide fuego en el cementerio de nuestro mundo. Para lograrlo, lo creador apuesta por un lenguaje simbólico, donde las palabras se

<sup>20</sup> Manzini, citado por VALENTE, J. A., artículo citado, p. 234.

<sup>21</sup> Carlo Ossola, citado por VALENTE, J. A.: Id., p. 223.

<sup>22</sup> JIMENEZ, J. R.: O. C., p. 168.

<sup>23</sup> CHAR, R.: *Las hojas de Hipnos*, O. C., p. 55.

<sup>24</sup> CHAR, R.: *La palabra en archipiélago*, O. C., p. 167.

abren recogiendo la opacidad, la gravedad del sentir originario. Una misteriosa razón del sentir, que intuye verdades incómodas de descubrir, en que la memoria es reveladora de lo trágico que abrumba la conciencia. "Mi obra no está fuera, sino adentro. / En el alma; y el alma, en los azares. / Del bien y el mal, es igual a sí misma: / Ni nace ni perece. Y esto que yo edifico. / No es piedra, sino alma, el fuego inextinguible"<sup>25</sup>.

Lo propio de lo humano es la persistencia de su inestabilidad: sombra inacabable en proceso de claridad. "Y nadie se lo creía, / que él era ciego hacia dentro, / y le cantaba a la llama / de luto de su antro interno / (donde latió ya la mina de sus más ricos veneros) / bella más que el tiempo es mudo, / que el espacio está desierto" (Juan Ramón Jiménez)<sup>26</sup>.

MARÍA DEL CARMEN PIÑAS SAURA

---

<sup>25</sup> CERNUDA, L.: O. C., p. 272.

<sup>26</sup> JIMENEZ, J. R., O. C., p. 250.

## EL ENSAYO COMO FICCIÓN Y PENSAMIENTO

El ensayo literario es todavía una clase de textos, o un género, que elude una ordenación teórica semejante a la novela y otros géneros clásicos. Cuando el filólogo se acerca a un texto ensayístico, como me ocurrió a mí al estudiar al Ortega escritor<sup>1</sup>, no encuentra un terreno teórico seguro sobre el que basar su análisis. A pesar de los trabajos realizados en el último siglo, parece indispensable comenzar por una reflexión general sobre qué método aplicar y sobre qué consecuencias conlleva elegir determinados elementos distintivos en las obras, frente a los paradigmas de otras tipologías textuales.

La necesidad de plantear cuestiones esenciales para la definición del ensayo artístico al compás del análisis concreto de cada autor, demuestra que los estudios en este terreno aún deben afirmar sus perspectivas. En las páginas siguientes, de la mano de Adorno teórico y Ortega autor, propongo una aproximación al género ensayístico desde dos puntos de vista complementarios: el primero historiográfico, como conjunto de textos derivados de los géneros didácticos; y el segundo estilístico, como clase de escritos desarrollados en una época en la cual se han fundido y mezclado los tres géneros tradicionales, a la vez que han adquirido rango de género los textos humorísticos y marginales. La primera mirada acerca el ensayo a la filosofía, mientras que la segunda comparte con la narrativa algunos elementos de la ficción.

### I. Método y perspectiva

*"Los estudios literarios no harán ningún progreso metodológico a menos que determinen el estudio de la literatura como algo distinto de otras actividades y productos del hombre. Por tanto debemos afrontar el problema de la literariedad, tema central de la estética, la naturaleza del arte y la literatura."*<sup>2</sup>

René Wellek

---

<sup>1</sup> Véase HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén: *El ensayo literario en Ortega y Gasset y Pirandello*, Tesis doctoral publicada en Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.

<sup>2</sup> WELLEK, R. "The Crisis of Comparative Literature" en *Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, University of N. Carolina Press, 1958, Vol. I, pág. 149.

La denominada *literariedad* debe ser entendida pues como el *fenómeno esencialmente literario*, y para su determinación se hace necesaria la combinación de estudios históricos o genéticos y los estudios morfológicos o tipológicos, que se nutren del interior de la propia obra. Es decir, por una parte existen unos rasgos asignados mecánicamente al ensayo, como el hecho de que la mayoría de las obras son prosa, tienen una extensión breve o poseen contenido ideológico; pero todos estos elementos no revelan por sí mismos las leyes internas que caracterizan el fenómeno ensayo, a menos que sean completadas con el análisis de las formas y su relación dentro de la teoría literaria. Según Dionyz Durisîn<sup>3</sup>, la conjunción de ambas perspectivas de análisis debería ser dialéctica y dinámica, para que el método sea capaz de adecuarse a las características particulares de cada época y de cada caso, esquemáticamente se puede resumir así:

- a) Procedimiento externo: aspira a contextualizar las obras y las estudia dentro de una tradición y de un sistema de géneros.
- b) Procedimiento interno: estudia la forma y estilo de los textos, con el fin de analizar su poética<sup>4</sup>, los valores estéticos y sus recursos como creador de lengua.

Precisamente en los géneros ensayísticos la poética está siempre a la vista del lector y, como se pretende mostrar, va a ser parte central de su especificidad literaria. Las conclusiones teóricas de los propios escritores constituyen un material de primera mano para conformar el primer soporte crítico.

Los conceptos de “desviacionismo” y de “canon” pueden ser de utilidad para mostrar, desde el análisis morfológico, un cambio de conciencia histórica del siglo XX con respecto a la tradición filosófica y literaria inmediatamente anterior. La crítica literaria ha ligado el concepto de *desvío* al de *desautomatización*, acuñado por vez primera por los formalistas rusos, y que constituye una noción más amplia y rica que la de *desvío*, ya que supera numerosas limitaciones de la misma, entre ellas –por citar la que más nos interesa con relación al tema– la de considerar una norma rígida que opondría la lengua literaria a la no literaria<sup>5</sup>.

Por otra parte la temporización literaria implica unos procesos más complejos que los de una mera determinación cronológica lineal. Habría que separar la periodización de fenómenos o movimientos en el pasado, de la perspectiva histórica presente. De la intersección de ambas se obtendrá una visión flexible y dinámica de las estructuras históricas, lo cual es esencial para analizar la conexión entre los ensayos de

<sup>3</sup> DURISÎN, D., *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, 1984.

<sup>4</sup> Recuérdese la definición de poética de Luciano ANCESCHI: "Nata con la poesia, la poetica rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistema tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali (...) penetriamo molto più a fondo nella invenzione di quella poesia se scopriamo il sistema di intenzioni su cui il poeta lavorò". *Le Poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, pág. 17.

<sup>5</sup> Con respecto a los conceptos de *desvío* y *desautomatización*, véanse los trabajos de José María Pozuelo: "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad", en *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, Vol. XXVII, págs. 91-114 y *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983, Cáp. II, donde se ofrece una panorámica histórica de ambos términos.

los distintos periodos y para valorar los cambios estéticos que la situación de la obra más antigua, o de varias obras, ha modificado con respecto al momento actual; en este cambio cualitativo entra en juego la historia de la recepción<sup>6</sup>.

La perspectiva metodológica que podemos extraer de estas breves consideraciones es que tanto para una aproximación temporal como para un análisis morfológico de las obras convendría considerar varios enfoques: uno hacia el pasado, para entender la génesis de los textos; otro hacia el presente, para entender la lectura actualizada de los mismos; uno contextual y otro intertextual. En resumen una historicidad compleja que pretende actualizar la visión del fenómeno literario, en este caso del ensayo.

## II Concepto de género

*"Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas."*<sup>7</sup>

M. Zambrano

Con estas palabras María Zambrano alude a la existencia de los géneros literarios como consecuencia de las necesidades expresivas del ser humano. Desde su punto de vista, no estrictamente filológico, la clasificación de los diversos géneros realizada por la teoría literaria, es entendida como esquema abierto a las inflexiones del espíritu artístico y su valor puede variar a lo largo de la historia, respondiendo a funciones distintas.

Esta es la perspectiva que encontramos también en *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset, obra en la que abundan las reflexiones sobre crítica literaria, y en especial sobre la necesidad de los géneros literarios y su relación directa con cada momento histórico:

*"De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros, entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación ra-*

---

<sup>6</sup> Douwew FOKKEMA ha explicado que lo que caracteriza a un período es el código dominante. La conexión de este código con otros códigos lingüísticos, genéticos y literarios, y la de los códigos del autor con los del receptor, determinan cada período. Véase *Comparative Literature and New Paradigm*, CA RCL, IX, 1, págs. 1-18. En el panorama teórico de los últimos años otros muchos estudiosos han profundizado sobre el fenómeno de la recepción, especialmente después de la repercusión de *Estética de la recepción* de H. R. Jauss.

<sup>7</sup> ZAMBRANO, M., *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1943-1988; pág. 13-14.

*dical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.*"<sup>8</sup>

Cada época se identifica con una interpretación de lo humano que se expresa a través de grandes categorías estéticas diferentes definidas por su origen temático (el concepto de tema aquí es distinto al de motivo –que tiene carácter universal–, sin embargo en Ortega el tema es propio de cada escritor por el modo y desarrollo:

*"El género literario consiste precisamente en la generación de la obra partiendo de su tema, en su génesis. Un uso milenario del término 'género' como meramente formal (géneros y especies) ha hecho olvidar el momento genético que va incluso en su raíz. El género literario es la vía por la cual, desde el fondo de un cierto tema preciso, se engendra la obra correspondiente"*.<sup>9</sup>

De este modo el ensayista rechaza la clasificación de las obras literarias según esquemas meramente formales y vacíos, criterio defendido por las poéticas clásicas, que imponían una normativa abstracta para cada género. La elección temática, viene a decir Ortega, determina el género escogido, un tono y un estilo adecuados. Habría que rehacer continuamente la definición de los géneros para no reducir sus esquemas a estrechos paradigmas; por tanto desde un principio asumimos la precariedad del concepto de género literario por su materia, no obstante la noción resulta útil como instrumento crítico, si no para apresar a las obras en compartimentos etiquetados, sí para ordenar un grupo de textos que ha crecido desmesuradamente y ha influido como ningún otro en la cultura moderna.

Consideremos el concepto de género como génesis, tal como lo concebía Ortega, marginando para ello la discusión sobre las tres categorías de la tradición crítica (épica, lírica y dramática), de este modo se podrían trazar dos líneas evolutivas que dan origen al género ensayístico moderno:

- 1) Por una parte la línea derivada de los géneros didácticos y la oratoria, puesto que esta clase de textos se consideran el antecedente directo del actual ensayo. La pertenencia a géneros con intención pedagógica establece un vínculo entre el ensayo y la exposición de conceptos, es decir, la ciencia y la filosofía.
- 2) Y por otra, la línea derivada de la ascensión de los géneros populares, marginales y cómicos. La pérdida de nitidez entre las fronteras de los géneros clásicos coincide con la llegada de la modernidad. Se ha denominado hibridismo o democratización de la producción artística, promovida por el desarrollo de los géneros en prosa, especialmente la narrativa y el ensayo. El arte moderno pierde el rasgo trágico y la función reveladora de las poéticas prerrománticas, es entonces

---

<sup>8</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote, Obras Completas I*, Madrid, Alianza, 1993 (2ª ed.), pág. 366. El concepto de "historia" en Ortega es fundamental para entender su visión de la cultura y el arte. Para Ortega la historia es un elemento vivo que modifica diariamente el destino de los pueblos. Siguiendo la tradición instaurada por Hegel y a partir del historicismo relativista de Dilthey, y la escuela de Baden, Ortega elabora su concepción de la historia como elemento axial en la teoría del conocimiento. Las circunstancias espaciales e históricas determinan una perspectiva de la realidad que caracterizará cada época y cada individuo.

<sup>9</sup> *Íb.* pág. 366.



cuando se produce una simbiosis entre ensayo y ficción, a través del recurso de la ironía.

A continuación expondré algunas razones para demostrar esquemáticamente esta hipótesis, valiéndome de la reflexión de Theodore Adorno para enlazar ambas vías evolutivas.

### III El ensayo como heredero de los géneros didácticos

Se han buscado los antecedentes remotos del ensayo en las obras clásicas de Platón, Séneca y Plutarco<sup>10</sup>, pero modernamente y desde una perspectiva más cercana y manejable, puede decirse que el ensayo tiene su origen en los "géneros didácticos menores" del siglo XVIII, cuando por primera vez se realizan obras en prosa, con fines pedagógicos e ilustrados. En España son brillante ejemplo de ello las obras de Feijóo y Jovellanos. Pedro Aullón de Haro destaca en la introducción a su estudio *Los géneros ensayísticos del siglo XVIII*, la importancia decisiva de este periodo para la gestación de los géneros literarios modernos<sup>11</sup>, entre los que el ensayo es quizá el más apropiado al espíritu del romanticismo, por su libertad formal y por la renovación filosófica y crítica con la cual inaugura el pensamiento contemporáneo.

Ahora bien, el ensayo didáctico y oratorio y la enorme proliferación de anecdotarios, diarios, libros de viajes, y otros escritos de circunstancia en el siglo de las Luces, aún están muy lejos del ensayo literario, es decir, de una prosa que posea una poética y sin desarrollar una fábula o ficción, tenga como pretensión principal eso que se ha dado en llamar "literariedad".

Como ya se ha recordado aquí, fue Montaigne, en 1580<sup>12</sup>, el primero que dio el nombre de "essai" a sus personalísimas obras, concibiéndolas como citas, anécdotas, ejemplos copiados, reflexiones prácticas y experiencias; todo ello articulado por impresiones personales, que confieren al ensayo un carácter íntimo que ya no abandonará el género.

El propio Montaigne manifiesta de forma explícita este carácter subjetivo y original de sus obras, tanto en la introducción a los *Essais*, como en esta reveladora cita dirigida a la Señora de Estissac:

*"Una inclinación melancólica y por consiguiente muy enemiga de mi forma de ser natural, producida por la tristeza de la soledad a la que me había entregado desde hacía algunos años, hizo que naciera en mi cabeza esta fantasía de meterme a escribir. Y después, hallándome enteramente despro-*

---

<sup>10</sup> A esos orígenes alude brevemente Alfredo CARBALLO PICAZO en su artículo: "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", publicado en *Revista de Literatura*, nº 9-10, año 1954, págs. 104-105.

<sup>11</sup> AULLÓN DE HARO, P., *Los géneros ensayísticos del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 12-13.

<sup>12</sup> Nos referimos a la primera edición de los *Essais*, que constaba solamente de dos volúmenes. Posteriormente, en 1588 Montaigne publicó en París la segunda edición, que constaba de un nuevo libro junto a los dos primeros tomos corregidos y aumentados.

*visto y vacío de cualquier otra materia, presénteme a mí mismo como argumento y tema. Es libro único en su especie, de propósito raro y extravagante*"<sup>13</sup>

La lectura de los *Ensayos* sorprende por la modernidad de las reflexiones, la frescura de sus anécdotas y la amenidad de estilo discursivo; basta ojearlos para advertir su actualidad y la enorme influencia que ha ejercido sobre los ensayistas posteriores. Carballo Picazo, sin negar el mérito y la originalidad de Montaigne, encuadra su creación en un contexto cultural e histórico que supera con mucho los muros de su retiro en el castillo familiar:

*"En realidad Montaigne representa el último y genial capítulo de un vasto movimiento ético, de una postura ante el mundo (...) el ensayo adquiere en su mano el sello del género."*<sup>14</sup>

Después de Montaigne, serán los ensayistas ingleses los encargados de desarrollarlo. Las tribunas de opinión, y la difusión de revistas y periódicos como *The Tatler*, *The Spectator*, *The Rambler*... favorecen una nueva cultura rápida, cuya característica principal es la subjetividad de las reflexiones, la afabilidad, la naturalidad y la apelación directa a los lectores al manifestar cualquier opinión.

La crisis del pensamiento sistemático deja paso a las modulaciones subjetivas de la personalidad del autor. En efecto, este es el cambio más importante de la poética romántica, tal y como explica Abrams en su hermoso libro *El espejo y la lámpara*<sup>15</sup>. Por tanto, el ensayo se muestra como un género moderno, sujeto a la individualidad del autor, de ahí su éxito creciente hasta nuestros días.

Recordemos a Leopardi, poeta y ensayista romántico, o a Larra en su personalísima visión de la sociedad española. Conceptos como el de "originalidad", nacido en el romanticismo, se ponen en práctica a través de las pruebas, los "essay", que encuentran siempre una expresión personal para hablar sobre una variedad infinita de temas. Es el autor con su actitud el que unificará la diversidad de los tópicos.

La llegada del siglo XIX afianza aún más el éxito del género "ensayo", Carballo Picazo ofrece algunos motivos sociales que explican esta difusión:

*"El hombre dispersa sus horas en múltiples quehaceres y dispone de poco tiempo para sí mismo: para leer, meditar, escribir tal vez. La prensa le suministra una cultura barata, de breve alcance y menos profundidad. Se pide intensidad no extensión. De ahí el éxito de los géneros literarios menores: artículo, novela corta, cuento y ensayo. Al ensayista le urge comentar los múltiples aspectos de nuestro vivir. Con ritmo apresurado, casi periódico. Intensidad diluida, accesible fácilmente. Estar al día con poco esfuerzo. El ensayo satisface en gran parte ese deseo. Nos habla del libro último, de la exposición o del concierto, de problemas fundamentales en tono menor."*<sup>16</sup>

<sup>13</sup> DE MONTAIGNE, M., *Ensayos*, Madrid, Ed. Cátedra 1992 (2ª edición); Vol. II, Cáp. VIII, págs. 70-71.

<sup>14</sup> CARBALLO PICAZO, A., *O.c.*,pág. 110. Véanse también las págs. 115-122, para estudiar la fortuna de Montaigne en España.

<sup>15</sup> ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975; págs. 415-424, Cáp. "Lo subjetivo y lo objetivo en el polisemismo romántico" donde escribe acerca del estado individual de la sensibilidad, que se transmite en la obra.

<sup>16</sup> Íb. pág. 133.

Dentro de la crítica formalista, Boris Tomasevskij explica este fenómeno de ascensión de rango de un género literario menor, como un proceso paralelo al de la evolución de las clases sociales, en el que las clases dominantes son sustituidas progresivamente por estratos democráticos. Según su teoría, la "canonización de los géneros inferiores" obliga al escritor a fijar su atención en los hechos literarios más ínfimos, puesto que de ellos nacen efectos estéticos nuevos y originales. Por ello a menudo un periodo de creación literaria rico está precedido por un proceso de acumulación de estratos literarios inferiores cuyo valor no ha sido reconocido.<sup>17</sup>

Como puede verse, esta visión teórica refuerza las razones sociológicas que veníamos aduciendo como causa del éxito del ensayo e introduce la figura del lector, del individuo perteneciente a una colectividad, como factor que contribuye a la formación del género. Dicho factor tendrá gran importancia en el ensayo de Ortega, para quien el ensayo tiene una importante función social.

Consecuencia del nuevo estilo de vida y de la configuración de los estados modernos, surge en el siglo XIX otro tipo de escritos de circunstancia, siempre considerados de género menor, bien distintos a los del siglo anterior. Entre ellos no se producen únicamente ensayos didácticos, sino también textos de propaganda política y de difusión ideológica. Ejemplo en España de este tipo de ensayo, con más valor ideológico que artístico son las obras de Castelar, del que destacan sus brillantes discursos parlamentarios como *En defensa de la abolición de la esclavitud en las colonias* (1870); Jaime Balmes, redactor de revistas influyentes, como *La Civilización* (1842), *La sociedad* (1843) y *El Pensamiento de la Razón* (1844), el cual escribió una crítica contra Espartero en *Consideraciones sobre la situación en España* (1840); Donoso Cortés, prosista brillante, fundador a su vez de algunas revistas de la época, que escribió numerosas obras políticas, entre las que destaca *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851); Pi y Margall, autor de *Las nacionalidades* (1877) que emplea un lenguaje político menos tendencioso; o el propio Ángel Ganivet, que con su *Idearium español* (1897), influyó directamente en la llamada "generación del 14" donde destaca Ortega.

La mayor parte de estos pensadores eran de talante moralista, y aunque fueran tan dispares entre sí, dejaron constancia a través de sus escritos de la polivalencia del ensayo, por sus posibilidades de estilo y de contenido ideológico. Aullón de Haro demuestra, en su análisis del ensayo decimonónico, cómo la existencia de un contex-

---

<sup>17</sup> TOMASEVSKIJ, B., *Teoria della letteratura*, Milán, Feltrinelli, 1978 (1ª ed. Leningrado, 1928); págs.208-211. Sobre la sustitución de géneros altos por otros inferiores, Tomasevskij señala: "La eliminación de los géneros altos por parte de los bajos sucede de dos maneras: 1) total extinción del género alto: así murieron las odas en el siglo XIX y la epopeya en el siglo XVIII; 2) infiltración en el género alto de procedimientos de género bajo." (O.c. pág. 209). En el caso del ensayo, el procedimiento sería el segundo, el género que nació como árida reflexión doctrinal, se ha enriquecido progresivamente y se ha infiltrado en otros géneros mejor considerados; así, por ejemplo, la novela contemporánea permite muchas técnicas propias del ensayo. En el mismo tono, en consonancia también con Ortega, Tzvetan Todorov escribe: "... chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'ideologie dominante. Comme n'importe quelle institution, les genres mettent en evidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent." en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pág. 51.

to ideológico revolucionario cambió la terminología política condicionando el desarrollo del ensayo en España.<sup>18</sup>

Como escribe María Corti, en cada género se crea una red de relaciones entre los distintos textos y la evolución y transformación de éstos es producto de una voluntaria hibridación de otros géneros instituidos<sup>19</sup>. El conjunto de obras que se agrupan bajo el nombre genérico de "ensayo" puede subdividirse en clases más pequeñas con puntos de intersección que tejen una red de conexiones en apariencia estable y homogénea. Sin embargo, analizadas aisladamente poseen una configuración esencialmente polivalente y mixta. Por este motivo Aullón de Haro reclama para la delimitación global del ensayo unos criterios flexibles:

*"La peculiaridad del género que nos ocupa hace imprescindible la habilitación para ese sistema, de un esquema extensivo de categorizaciones verdaderamente globalizador del cúmulo y de la posibilidad de las producciones textuales secundaria o altamente elaboradas; es decir, superador definitivo de la restrictiva entrada tradicional de los géneros literarios, entendidos como puramente artísticos, en torno a los cuales gira o merodea una peregrina o deslavazada formación de series de textos en cualquier caso de rango no simétricamente análogo sino, desde la unilateralidad artística, inferior por aliteraturizada y, desde otros criterios, dispersiva e incluso enajenada"*<sup>20</sup>

El criterio de obra muy elaborada no parece que sea suficiente para afrontar el estudio de los numerosos ensayos sin intención artística. A pesar de la variedad extensísima del género y de su potencialidad inicial, el tipo de ensayo que interesa a la crítica literaria creo que tiene un ámbito mucho más reducido. Claro que para el estudioso de la literatura es difícil establecer un juicio de separación neto y preciso entre los textos ensayísticos que poseen literariedad y los que no, pues la efusión de tantas obras heterogéneas por su contenido e intención, en muchos casos imposibilita su catalogación dentro de los esquemas de la poética clásica.

Rafael Lapesa describe la situación del ensayo con estas palabras:

*"El puesto del diálogo doctrinal ha sido ocupado modernamente por el 'ensayo', que apunta teorías, presenta los temas bajo aspectos nuevos o establece sugestivas relaciones sin ceñirse a la justeza ordenada necesaria en una exposición conclusa. No pretende serlo: la misión suya es plantear cuestiones y señalar caminos más que asentar soluciones firmes; por eso toma aspecto de amena divagación literaria"*<sup>21</sup>

<sup>18</sup> AULLÓN DE HARO, P., O. c. Pág. 96-103. Las siguientes líneas del volumen dedicado a los géneros ensayísticos del siglo XIX podrían resumir de manera sintética y clara, el contenido del capítulo al que hemos aludido: " *Los dos grandes caballos de batalla los detentaba, por un lado, el difícil lenguaje científico-filosófico, por otro el lenguaje político, que inundó ostensiblemente en sus distintos grados la vida pública*" pág. 101.

Para una recensión de las principales posiciones teóricas del ensayo en el ámbito hispanoamericano véase el estudio de José Luis GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca, 1981. En la primera parte se repasan las características generales del ensayo; lo más destacado son los apuntes sobre el uso del ensayo en la novela y otros géneros literarios (posteriormente la obra ha sido reelaborada para una edición de 1992 y se ha vertido en una página Web que recoge numerosos estudios sobre teoría y análisis del ensayo hispánico: jlgomez@ensayo.rom.uga.edu).

<sup>19</sup> CORTI, M., "I generi letterari in prospettiva semiologica" en *Strumenti Critici*, 1972, 17, págs. 1-18.

<sup>20</sup> AULLÓN DE HARO, P., *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, pág. 101.

<sup>21</sup> LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1981. Pág. 181.

Esta denominada "divagación literaria" es un primer rasgo de los ensayos literarios. Pues que el ensayo sea un género no marcado desde el punto de vista de la ficción y de la composición, se resume en estas palabras, y se entiende solamente por su intención de modestia, cosa que declaró desde un principio su creador, Montaigne. Lo de "divagación" ya hemos visto que puede traducirse en cierta libertad teórica y en la licencia para la digresión y el desorden en la exposición del pensamiento. Mientras que lo de "literario" reside más bien en la finalidad estética de las obras, y por tanto en la voluntad de creación y en el cuidado del estilo.

En relación con la perspectiva humilde del ensayista acuñada por el escritor francés, recordemos que en la clasificación de las obras narrativas realizada por N. Frye, los *Essai* de Montaigne son un ejemplo de la clase que él denomina *confesión*. Según Frye, un esquema de cuatro categorías: 'novel', 'romance', 'confesion' y 'anatomy'; permitiría encuadrar obras que no responden a géneros clásicos. Estos tipos raramente se encontrarían en estado puro, sino que se mezclarían en la mayoría de las obras. Aún así, ciertos rasgos permiten distinguirlos: la 'novel' crea personajes verdaderos y los sitúa en un contexto social mediante un punto de vista irónico; el 'romance' tiende a la alegoría, creando más que personajes, tipos psicológicos; la 'anatomy' no responde a la lógica narrativa, sino que más bien se interesa por el juego intelectual, la sátira y la caricatura. La confesión, que es la que aquí más nos interesa, tendría un tono intelectual e intimista, aunque en ella predomina el interés teórico y su principal característica es la autobiografía -en ocasiones camuflada en personajes distintos al autor- a través del monólogo interior, lo cual le permite insertarse en otros géneros narrativos en el proceso de hibridación que hemos señalado<sup>22</sup>. Esta clasificación nos parece útil para separar los ensayos artísticos de los que están más cerca de la erudición científica y doctrinal; distinción que no se refleja en el cuadro tradicional de géneros literarios.

Junto a la característica de género ligado a la libre imaginación del autor que se expresa mediante una personal divagación, existe consenso y se afirma repetidamente que el ensayo es un género híbrido, que oscila entre la pura filosofía y la pura literatura<sup>23</sup>.

Otra perspectiva afín es la de Pedro Laín Entralgo, que distingue dos grandes tipos de ensayo: el "ensayo poético" y el "ensayo científico".

<sup>22</sup> FRYE, N.: *Anatomy of criticism*, Princeton, 1957, pág. 303-312.

<sup>23</sup> NICOL, E., "Ensayo sobre el ensayo" en *El problema de la Filosofía Hispánica*, Madrid, Tecnos, 1969, pág. 206. El texto versa sobre el ensayo filosófico, como género que se encuentra a mitad de camino entre la filosofía y la literatura, por lo cual tiene unas características que lo limitan y sin desmerecerlo lo distinguen de otras obras con pretensión científica o artística. Aullón de Haro suscribe esta opinión en el libro citado, *Teoría del ensayo*, pág. 132.

Nicol escribe también en defensa del Ortega con vocación ensayística, frente a la figura de filósofo sistemático que no ha sido. Su concepción acerca de la naturaleza híbrida del ensayo es útil para delimitar la frontera entre los ensayos literarios y otros tipos de discurso.

"La sugestiva teoría de urgencia que el ensayo es, puede orientarse hacia dos metas muy distintas entre sí: la intelección metafórica y la intelección conceptual, la captación mental de la realidad mediante metáforas y el apresamiento de lo real mediante conceptos"<sup>24</sup>.

Podríamos decir que se trata de un género mixto, que en ausencia de una trama argumental o ficción, puede estar compuesto por contenidos filosóficos, científicos o históricos, o por la mezcla de todos ellos; además de por unos valores estilísticos, de una "intelección metafórica", que le confiere características de literariedad. Del predominio y combinación de unos elementos u otros dependerá que un ensayo sea considerado parte de la Historia de la Literatura, la Historia de la Filosofía, la Historia de la Ciencia, etc. Dichos contenidos, expresados bajo una perspectiva, hacen del ensayo una forma móvil, pues a través de la obra se puede descubrir no sólo al autor, sino la atmósfera en la que surgió.

Decía Lampedusa en sus ensayos sobre Montaigne:

"Las ideas de Montaigne pueden ser bellas y buenas; otros las tuvieron antes que él, otros las tendrán después. Si hubieran sido expresadas por un "vacuo retore" o por un árido "ideologue", nadie las recordaría ya. Las ideas se dan siempre en número limitado, como las sensaciones, como las confesiones. La única momia que embalsama por los siglos de los siglos la momia de las ideas, es el estilo."<sup>25</sup>

Lo que confiere carácter literario a un ensayo no es su temática -entendiéndose ésta como contenido nocional, muy distinto del adoptado por Ortega en la cita inicial-, que puede oscilar entre las reflexiones más graves y el apunte más frívolo, ni la finalidad ideológica de la obra; sino el tratamiento estilístico del texto, el uso de recursos lingüísticos con pretensión estética. Algunos de ellos, por ser comunes a la mayor parte de los primeros ensayos literarios, han pasado a ser caracterizadores del género: son textos en prosa, con predominio de un discurso libre y reflexivo, tono personal y lenguaje no especializado. Además de los rasgos formales, el ensayo artístico, es un género esencialmente polémico, de ahí su polivalencia -por otra parte común a toda creación literaria-, puesto que se desarrolla como agitador social<sup>26</sup>.

Jean Terrasse ha contribuido a esclarecer muchos aspectos teóricos sobre el género ensayo: afronta problemas tales como la distinción de recursos expresivos entre el ensayo y la filosofía, la relación del escritor con el destinatario y los procedimientos retóricos de seducción del ensayo<sup>27</sup>. Todo ello abunda en una caracterización flexible de un tipo de textos que excluye la rigidez de sus esquemas formales.

<sup>24</sup> LAIN ENTRALGO, P., "Prólogo" a J. Casares, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe 1961; pág. 2.

<sup>25</sup> DI LAMPEDUSA, G. T., "Montaigne: su arte" en *Conversaciones Literarias*, Barcelona, Bruguera, 1983. Pág. 179.

<sup>26</sup> Esta es la posición de Th. HARRISON, *Essayism, Conrad, Musil, Pirandello*, Baltimore-Londres, J. Hopkins University Press, 1995; su obra es particularmente interesante para estudiar el discurso crítico del autor ensayístico moderno, que renunciando a los métodos de la razón científica, acepta la intuición como elemento cognoscitivo, sin abandonar las argumentaciones lógicas propias del discurso filosófico.

<sup>27</sup> TERRASSE, J., *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Université du Quebec, 1977. Otro de los trabajos que analiza la construcción del ensayo como clase de texto argumentativo y desde la neo-retórica es el

La conclusión de este breve repaso de los principales problemas a lo largo del tiempo del género ensayo, en primer lugar es la constatación de que el ensayo, tradicionalmente derivado del género didáctico menor, ha sufrido una profunda transformación en los últimos dos siglos y ha pasado a tener un papel importante en la sociedad moderna: el de estimular culturalmente a los lectores y expresar una línea crítica de pensamiento a menudo opuesta al pensamiento sistemático de la época en la que surge. Su función no se limita a la pedagogía o difusión cultural, como antaño; sino que, cuando se trata de ensayo literario, es la expresión genuina de la subjetividad del autor. Éste, para hacer discurrir su pensamiento, no tiene que recurrir forzosamente a un personaje ficticio o a una trama argumental, sino que condensando múltiples puntos de vista, unifica en un discurso crítico su perspectiva artística y teórica sobre un tema y sobre el mundo.

Así encontramos dos fenómenos que confluyen en la configuración del ensayo restringido, es decir, del ensayo como género literario: por una parte, la expresión de la subjetividad de un autor con voluntad artística, consciente de su obra: es, pues, herencia de Montaigne. Y por otra, el de responder a las demandas concretas del lector moderno, de un receptor que requiere un estímulo intelectual y estético condensado en pocas páginas y accesible a sus posibilidades culturales: son discursos breves y de temática variada, que se acercan a argumentos científicos o antropológicos desde una crítica radical que no excluye la sensibilidad y la intuición.

#### IV. De la teoría a los textos: de Adorno a Ortega

Coloquemos el pensamiento de Adorno como gozne o nexo entre la historiografía de géneros y el estudio interno de las formas, que intentaré mostrar con textos de Ortega. Por tratarse de un teórico bien conocido en la teoría del ensayo<sup>28</sup>, me limito a enumerar los aspectos esenciales que pueden guiar el análisis textual.

##### IV.1 Adorno y el problema de la forma

El texto más denso sobre la problemática global del ensayo es el de Theodore Adorno, *El ensayo como forma*, publicado en *Notas sobre literatura*<sup>29</sup>. Allí se ponen al descubierto algunas de las revelaciones más inquietantes de la cuestión literaria, entre las cuales destacaré sólo algunas:

- a) La discontinuidad es esencial en el ensayo, su asunto es un conflicto detenido, y es consciente de su propia falibilidad y provisionalidad. Pretende eternizar lo pasajero.

---

libro de María Elena ARENAS CRUZ, *Hacia una teoría general del ensayo*, (1997) colaboradora en este volumen.

<sup>28</sup> Recuérdese la lectura crítica de Pedro Aullón de Haro: "Adorno y el ensayo", en *Teoría/Crítica* 4, 1997.

<sup>29</sup> ADORNO, TH. W., "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura*, Vol. 11, Madrid, Akal, 2003 (texto original 1974).

- b) Lo cambiante y lo efímero entran dentro del pensamiento. En la verdad penetra el concepto de historia. La idea de verdad ha cambiado puesto que posee un núcleo temporal. Y el ensayo está atado a lo contingente.
- c) El conocimiento se aplaza y se estratifica en su proceso.
- d) El ensayista se sumerge irónicamente en la pequeñez del trabajo mental, y lo subraya con irónica modestia.
- e) El cómo de la expresión debe hacer fecundar el pensamiento en una especie de trama o tapiz, salvando lo que se sacrifica como precisión.
- f) Lo único que el ensayo tiene de parecido con el arte es la conciencia de que no existe identidad entre la expresión y el asunto, por lo demás está emparentado con la teoría. Por tanto, no posee una autonomía estética, sino una autonomía de la forma (crítica a Lukács).

#### IV.2 Ortega a la luz de Adorno

Ortega y Gasset define el género ensayo en 1914, al comienzo de *Meditaciones del Quijote*. El autor tenía intención de escribir en primer lugar sobre el “quijotismo” del libro de Cervantes, para elevar después la reflexión al quijotismo en la sociedad española. Se trata de un texto gestado a partir de otros más breves y de carácter periodístico, lo cual puede apreciarse incluso en su estructura: las *Meditaciones* comienzan con un prólogo titulado “Al lector”, al que siguen dos partes, “Meditación preliminar” y “Meditación primera”, a la que en el plan inicial de la obra debían añadirse dos meditaciones más que por diversas circunstancias Ortega nunca escribió<sup>30</sup>. La necesidad de salvar lo pasajero, como dice Adorno, intenta unir la variedad de temas en un orden simbólico, por ello el título inicial de *Meditaciones* era *Salvaciones*:

“... (Estos ensayos) *Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes -son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado "salvaciones". 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, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones.*”<sup>31</sup>

[Curiosamente la cita de Goethe con la que Adorno ha dado comienzo a *El ensayo como forma*, dice así: “Destinada a ver lo iluminado, no la luz” (*La vuelta de Pandora*). A la

<sup>30</sup> A éste respecto Julián Marías ha escrito que Ortega no completó ninguno de sus libros tal como él sentía que éstos debían ser: “Escribir un libro requiere un temple algo más ascético que el de Ortega, no pedir tanto a la inspiración, se capaz de escribir sin plena ilusión, cruzando acaso estepas pedregosas. La voluptuosidad de los temas, que Ortega sentía de modo intensísimo y que hizo de él, no sólo un intelectual, sino un escritor en la plenitud del término, lo distraía con demasiada frecuencia hacia cuestiones incidentales, y sobre todo hacia nuevos asuntos, con perjuicio de la economía interna de los libros.” MARÍAS, J., “Los géneros literarios orteguianos” en *Ortega I: Circunstancias y vocación, Revista de Occidente*, Madrid, 1960, págs.314-323.

<sup>31</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *O.c.*, pág. 311.



escena final de la vida de Goethe – *Luz, más luz*- alude también Ortega dedicándole un apartado de este libro.]

Para Ortega el método perspectivístico tiene su mejor vehículo de expresión en el ensayo y así, ensartando en el hilo de su discurso un asunto a otro con gran facilidad, pasa a dar una definición general del género muy lúcida y de fundamental importancia para el ensayismo hispánico:

*"El ensayo es la ciencia menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodictica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.*

*Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco 'modi res considerandi', posibles maneras nuevas de mirar las cosas."<sup>32</sup>*

La distinción entre verdad doctrinal y convicción científica expresada de forma íntima, todavía es ambigua y parece confiar en una finalidad didáctica del ensayo. Habíamos señalado al inicio cómo destaca Ortega la necesidad de una adecuación entre lo que el escritor, perteneciente a una época determinada y condicionada por ésta, quiere expresar y el género literario escogido. La elección, dependiendo de la visión adoptada, giraba entorno a grandes temas estéticos que interpretaban de forma radical el gran tema del hombre. Es evidente el esfuerzo por eternizar la perspectiva aún admitiendo la falibilidad o provisoriedad del juicio.

Al definir el ensayo como género flexible, en el que tiene cabida “la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados”, Ortega está describiéndolo, implícitamente, como un género menor pero, al mismo tiempo, moderno, puesto que su ductilidad deja total libertad para opinar y probar la eficacia de distintos puntos de vista sobre una gran variedad de temas. En el ensayo puede manifestarse como en ninguna otra parte la personalidad del escritor y también del lector, en relación con nuestra circunstancia, que está repleta de cosas insignificantes, de indefiniciones y dudas que quedan condicionadas a las posibles miradas.

Hay distintos textos en la obra de Ortega que podrían respaldar la relación entre arte y pensamiento, que viene dada de la mano de la ironía, algunos lugares donde trata del tema son *Ensayo de estética a manera de prólogo*, publicado el mismo año que *Meditaciones*, y *Azorín, primores de lo vulgar*, aparecido tres años después:

*"El arte es esencialmente 'irrealización'. Podría dentro del ámbito estético, haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas, pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal; primero porque no es real,*

---

<sup>32</sup> Id., pág. 311.

*porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos, la trituración de la realidad. Como segundo plano sólo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real.*"<sup>33</sup>

Ortega presenta dos sentimientos, el primero inmediato y espontáneo, el segundo secundario y artificial, el cual pone distancia entre el poeta y el hecho para poder ejercer la contemplación estética. Esta mirada indirecta, reflexiva y oblicua, es lo que Ortega ha llamado "la distancia irónica"<sup>34</sup>, concepto que se desarrollará en *La deshumanización del arte*. El concepto de ironía creemos que es precisamente el núcleo creativo que comparten el arte moderno y la filosofía. Adorno dice que el ensayista se sume irónicamente en el trabajo mental, asumiéndolo con modestia. El proceso ironista posee un carácter crítico, pero ello no anula la representación creativa, ni la intuición estética, adoptadas desde la antigüedad en las formas literarias.

El objetivismo del que habla el autor español, no es la negación del subjetivismo, sino que una vez más corresponde al concepto doble de "profundidad/superficialidad", no se persigue el determinismo científico, sino una lectura profunda de la realidad, que ligue lo esencial a la apariencia. Es decir, una visión crítica del mundo que no es entendida aquí como mimesis realista, puesto que otros esquemas artísticos pueden operar en ella.

Hay que decir en mérito de Ortega, que las ideas sobre la mimesis literaria que escribió en 1914, encierran ya gran parte de la problemática que desarrolla en nuestros días la teoría literaria. Así, en la *Teoría de la Literatura* de Antonio García Berrio<sup>35</sup> se revisa el concepto de ficcionalidad realista y de comunicación entre realidad y ficción. Según algunos estudios que allí se citan, la mimesis estaría identificada con la ficcionalidad, la obra artística no imita a la realidad, sino que crea la "ilusión" de la realidad; por tanto, el punto de partida de la construcción ficcional "hunde sus raíces" en el referente, es decir, en la materia sin sentido crítico. A partir de la caracterización ontológica de la misma, se organiza una construcción en virtud de la conexión entre texto y referente. Por su parte el referente está sometido a un modelo de mundo, es decir, de la construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto. El productor y el receptor establecen el modelo de mundo, formando cada una de ambas perspectivas el componente de constitución del modelo de mundo.

<sup>33</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *O. c.*, Vol. pág. "(...) Irónico es todo acto en que suplantamos un movimiento primario con otro secundario", en *El tema de nuestro tiempo*, Vol. III, pág. 177.

<sup>34</sup> Sobre el concepto de "ironía" en Ortega son significativas estas líneas: "Ironía es la negación de lo espontáneo" en *Renan, Obras Completas, o.c.*, Vol. I, pág. 460. Obsérvese que este artículo data de 1909, ya entonces tiene en el arte y en la filosofía, el mismo sentido que en *Meditaciones*.

<sup>35</sup> GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1994. Cfr. capítulos: 3.1.2. "La ficcionalidad y su estructura lingüístico-semiótica: primer rasgo tradicional en una poética de la fantasía"; 3.1.3. "Las reglas de verosimilitud en la ficcionalidad realista: 'ley de máximos semánticos'". El texto analiza, entre otras, las teorías de: M. T. Hernández, M. Baquero Goyanes, T. Pavel, F. Martínez Bonati, T. Albaladejo, J. M. Pozuelo y J. S. Petöfi.

Para Ortega no basta con colocarse frente a las cosas, sino que inevitablemente el pensador, como el escritor, debe interpretarlas, darles una forma, una perspectiva. Este sin duda es el motor de la teoría estética pergeñada en su primer libro. Como puede verse, la idea de hacer fecundar el pensamiento para crear una trama, a lo cual alude Adorno, tiene pleno sentido y está expresado casi con la misma terminología en las "salvaciones" orteguianas.

*Ideas sobre la novela* fue publicado junto a *La deshumanización del arte* en 1925. Hemos escogido fragmentos del ensayo que se ocupan de la novela dentro de los géneros literarios. Las ideas sobre la novela de Ortega están en relación directa con las conversaciones sostenidas al respecto con Pío Baroja, que en el mismo periódico en el cual publicó el ensayo, escribió algunos comentarios acerca del género, y más tarde, como el propio Ortega indica, respondió a estas páginas en el famoso prólogo a su novela *La nave de los locos*, donde se discuten punto por punto las teorías de Ortega<sup>36</sup>.

El comienzo de *Ideas sobre la novela*, evidencia una vez más, el carácter que Ortega imprimió a sus textos; también aquí utiliza el término "meditaciones" con el sentido de ensayo que venimos estudiando, y uno de sus rasgos principales es, como dice aquí el autor, el de enlazar pensamientos que no pretenden ser eruditos ni rigurosos:

"Si yo viera que personas mejor tituladas para ello -novelistas y críticos literarios-, se dignaban a comunicarnos sus averiguaciones sobre este tema, no me atrevería a editar los pensamientos que ocasionalmente han venido a visitarme. Pero la ausencia de más sólidas reflexiones proporciona acaso algún valor a las siguientes ideas que enuncio a la buena de Dios y sin pretender adoctrinar a nadie".<sup>37</sup>

Dos aspectos que hemos visto en la teoría general del ensayo como género literario, se pueden destacar en este párrafo:

1) El primero, que la elección temática tiene una motivación espontánea, surge a partir de una experiencia del autor, en este caso, de las conversaciones con Baroja, que tuvieron lugar principalmente durante un viaje a Málaga<sup>38</sup>, aunque Ortega ya había tratado el argumento en *Adán en el paraíso* y en *Meditaciones del Quijote*, es decir, que para abordar un tema recurrente y viejo, busca una vivencia reciente, y no como mera excusa retórica, sino haciendo de ella la chispa que prende el nuevo texto. De este modo establece un diálogo íntimo con el lector, cuya consecuencia es la contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente. Sin embargo, la actualidad en la que escribe Ortega, no impide que hoy en día, pasados ochenta años, el texto haya escapado a la caducidad, y esto porque su valor no consiste solamente en la noticia del instante,

<sup>36</sup> Cfr. BAROJA, P., "Diálogos de viaje", en Prólogo a *La nave de los locos*, allí se alude Ortega, sin citar su nombre, como uno de los tres ocupantes del coche en el que los tres amigos viajaron a Málaga, y hace de él la siguiente y escueta caracterización: "un cultivador del ensayo filosófico", pág. 6.

<sup>37</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas... Obras Completas*, Vol. III, O.c., pág. 387.

<sup>38</sup> Cfr. las páginas dedicadas a la teoría del ensayo, especialmente SCHULTZ de MANTOVANI, F., *Ensayo sobre el ensayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1967. Cito textualmente: "En nada como en el estilo de un ensayista, puede advertirse el latido de la época, esa momentaneidad de la historia que lo deposita en su valva". Pág. 10.

sino en el planteamiento de problemas que individualizan a una época, creando una perspectiva trascendente que la diferencia de las anteriores. Recordemos que una de las características del ensayo es que posee forma móvil, por ello al estudiar algún ejemplo de ensayo, se descubre no sólo a su autor, sino la atmósfera en el que nació.

2) El segundo aspecto, la libertad expositiva del género ensayo, al verse exento del aparato crítico propio del tratado científico. Este rasgo del ensayo, permite que su análisis, aunque sea fragmentario, adquiera una gran profundidad; su función no es la de llevar una idea hasta sus últimas consecuencias, proceso que requeriría la sistematización, sino la de abrir nuevos caminos e incitar a su continuación. Lo que diferencia al especialista del escritor de ensayos es que, mientras el primero investiga rigurosamente para llegar a una conclusión, que impone dogmáticamente como verdad; el segundo interpreta el tema con un criterio personal, debe manejar con soltura el asunto, pero no necesita acudir a citas, puesto que lo importante para él no es el número de datos, sino expresar algo, aportar al lector sus intuiciones y sugerencias. Podría pensarse que este método de exposición racional, evitando la erudición, confiere al género el valor de un esbozo, una prueba, según la etimología del término "ensayo" y que el ensayista puede ignorar los aspectos que no se explicitan en el texto; sin embargo, el ensayo es un género adulto<sup>39</sup>, que admite las dudas en la meditación por ser consecuencia de la misma, y así acepta propuestas que no siempre tienen un apoyo teórico, y que el método científico descartaría.

¿Por qué Ortega se declara insatisfecho con los críticos y novelistas que en la época hubieran podido tratar con más propiedad el tema de este ensayo? La misma actitud se observa en el prólogo de *Meditaciones* y este malestar cultural es siempre el empujón que espolea su pluma. Evelyne López Campillo responde a la cuestión de este modo:

*"Dentro de la prosa de ideas, el ensayo aparece pues, como un modo de expresión privilegiado de los escritores en épocas en que el saber constituido, la ciencia oficial, está bloqueando, encontrándose incapaz de integrar en una visión global nuevas relaciones (hechos, situaciones, sensaciones)."*<sup>40</sup>

A principios de siglo el método racionalista está en crisis, el propio Ortega viaja a Alemania con la prioridad de asimilar las teorías filosóficas de la época, y en sus ensayos se advierten esas lecturas, pero como recensión soterrada, y todas le parecen

<sup>39</sup> Cfr. DIAZ-PLAJA, G.: "El ensayo es un síntoma inequívoco de madurez. El ensayista, en efecto, se produce cuando la etapa de adquisición de noticias deja paso a una elaboración personal de las mismas. Como el vino trasegado, que estaciona y adquiere su propia solera en el barril apercebido al efecto, el ensayo es el producto de una larga decantación del líquido mental. Es el resultado de un análisis de los datos recibidos desde la soberanía del yo pensante". "Los límites del ensayo", en *Estafeta Literaria*, n°582, 15, febrero 1976, pág. 2369.

La asimilación personal de las teorías filosóficas del momento, y la ausencia de citas, condicionada por el género literario escogido, el ensayo, hacen que Ortega se presente al lector con esa actitud adánica tan denostada por sus contemporáneos. No se hacen explícitas casi nunca las deudas con otros autores, las ideas parten de una perspectiva subjetiva, han madurado previamente en él, lo cual corresponde a uno de los rasgos más sobresalientes del ensayo.

<sup>40</sup> LÓPEZ CAMPILLO, E., "Apuntes sobre una evolución temática del ensayo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 255, 1971, pág. 445. Esta es también la idea de Francisco Jarauta en el artículo *Una filosofía del ensayo*.

incompletas para interpretar la circunstancia del hombre moderno, por eso se apartará incluso de Cohen y los neokantianos, del neoplatonismo y otras corrientes que pretenden restablecer el sistema filosófico.

### IV.3 La fusión de géneros en el pensamiento moderno

La problemática del género "ensayo" debe buscarse, no sólo en el horizonte del sistema de géneros y la discusión sobre su existencia o no; sino también, de forma más directa, en el pensamiento de los propios autores que han forjado su transformación.

La primera propuesta de fusión de los géneros literarios fue la de Victor Hugo a propósito del drama romántico en la "Préface" a su drama histórico *Cromwell*, en 1827; allí define el gusto del hombre moderno por el drama, género basado en los contrastes, que une tragedia y comedia, para alcanzar un modelo de poesía completa. Sólo mediante la simultaneidad del "grotesque" (cómico) y el "sublime" (trágico) se consigue la totalidad de lo real.<sup>41</sup>

Un poco más adelante Hugo reflexiona sobre el componente grotesco de la obra poética: "*Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique.*"<sup>42</sup>

El rechazo a la separación de los géneros literarios, en pos de una obra total, se acentúa en la perspectiva realista. En las poéticas clásicas, el estilo trágico correspondía a temas y personajes aristocráticos, mientras que el satírico y burlesco a temas cotidianos y a personajes humildes. Recordemos que esta es la tesis central de la obra de Auerbach. En la novela realista, por primera vez, personajes de bajo rango social son protagonistas de tragedias, y a la fusión de géneros valorizada por el Romanticismo, se añade la fusión de estilos: el discurso trágico se pone en boca de un individuo corriente. Por ello todas las convenciones genéricas de la poesía se convierten en un peso muerto.

Con estos presupuestos estéticos los simbolistas franceses proponen la idea del texto puro, que potencia el significativo y se libera de la función mimética y representativa. Mallarmé influyó decisivamente en la poesía del siglo XX con su idea de "livre" total. Posteriormente las vanguardias llevarían la negación de la tradición a posiciones de extrema radicalidad, con el objeto de transgredir las reglas sociales y escandalizar al público.

---

<sup>41</sup> "*Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble.*" HUGO, V., "Préface", *Cromwell*, París, Garnier, ed. 1968, pág. 79.

<sup>42</sup> Íb., pág. 80.

Ulrich Schulz-Buschhaus ha escrito un interesante artículo sobre la caracterización de lo moderno por el rechazo de los géneros literarios<sup>43</sup>; esta disolución afecta especialmente al género que nos ocupa. La causa del descuido que el ensayo ha sufrido, a pesar de su enorme desarrollo, especialmente desde finales del siglo XIX, no se debe únicamente a la desidia del crítico literario. El vacío teórico del que nos lamentamos, se debe en parte a que los propios ensayistas han evitado cualquier rasgo de sistematicidad, limitándose, como en el caso de Ortega, a dar unas orientaciones generales sobre la naturaleza del discurso, que por otra parte, son lo suficientemente amplias como para dar cabida en ellas a una gran variedad y riqueza expresiva. La liberación moderna de los convencionalismos clásicos, favorece de forma especial al ensayo, que ya había surgido como confesión, como reflexión en voz alta, es decir, como género menor. La ambigüedad de su propio marco teórico, hace posible la flexibilidad y riqueza en el uso de recursos propios de otros géneros, y también que otros géneros narrativos, como la novela, se apropien del discurso ensayístico.

El fenómeno fue criticado ya por Croce, que aborrece el desahogo expresivo de la literatura moderna en su *Breviario de Estética*:

*"La literatura moderna tiene, en su fisonomía general, el aire de una gran confesión (...) Este carácter de confesión acusa la abundancia en la literatura de temas personales, particulares, prácticos, autobiográficos, de lo que he llamado antes 'desahogo', para distinguirlo de la expresión. Este carácter acusa también una debilidad correlativa en la relación de la verdad integral y de flojedad o ausencia de lo que suele llamarse estilo. (...) Signo de feminidad es la escasez de pudor que les permite sacar al aire libre sus propias miserias y ese frenesí de sinceridad, que por ser frenesí no es sinceridad, sino ficción habilísima que procura adquirir la confianza con el cinismo."*<sup>44</sup>

El perspicaz análisis de Croce advierte muy pronto la debilidad del discurso moderno, y es consciente de ello como lo son los artistas jóvenes. La interpretación de esta crisis, sin embargo, va a ser muy distinta a Ortega. Croce hace una lectura en clave decadente: la exageración, el amaneramiento, la falta de naturalidad, han provocado la patología de la cultura moderna. El artista y el crítico deben perseguir a pesar de la coyuntura adversa y de los obstáculos que cada época presenta, por eso no duda en concluir:

*"Sería superfluo advertir que los artistas de genio, que los poetas de vena, que las grandes obras y las grandes páginas, es decir, todo lo que verdaderamente cuenta para la historia de la poesía, no se sujetan a la enfermedad ni a la tendencia generales"*.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> SHULZ-BUSCHHAUS, U., "Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul 'Moderno' e sul 'Postmoderno'", en *Problemi*, 101, Gennaio-Aprile, 1995, págs. 4-15.

El autor describe el proceso que llevó a la literatura llamada "moderna" a un desprecio de los géneros literarios. Los nuevos modelos tuvieron vigencia hasta el agotamiento de las vanguardias, pero una vez que éstas han perdido su razón de ser, es decir, se han convertido en un discurso paradójicamente convencional, puesto que ya no consiguen la sorpresa del público; entonces, se ha producido una progresiva recuperación de los géneros literarios que subrepticamente han persistido. Dicho proceso caracteriza, según Schulz-Buschhaus, al llamado 'Postmoderno', o mejor aún, a la cultura de la 'Postvanguardia'.

<sup>44</sup> CROCE, B., *Breviario de estética*, Madrid, Austral, 1979, pág. 127.

<sup>45</sup> Íb., pág.127.

Luego Croce distingue entre la verdadera poesía, aquella que ha alcanzado la pureza de la forma, y el resto, podríamos decir la sub-literatura, dentro de la que se encuentra, por las razones que ahora veremos, la humorística. Observando los rasgos con los cuales Croce describe la literatura moderna, se descubre inmediatamente que todos ellos son también los del ensayo literario. La sinceridad del autor, el tono de confesión, los datos autobiográficos, y especialmente la debilidad del discurso, eran justamente las características a las que aludíamos más arriba. Si estas pueden aplicarse al arte moderno en general, nos encontramos con el mismo problema de antes: cómo delimitar el género "ensayo".

Para responder a esta cuestión hay que tener en cuenta, además del vacío teórico como consecuencia de la disolución de los géneros literarios en la cultura moderna, que la unificación del sistema genérico lleva aparejado el trasvase de estilos de un género a otro. El ensayo moderno, alejándose de la aureola mistificadora que rodeaba al arte desde el romanticismo y que se había mantenido hasta lo que en Italia se denomina "Decadentismo", se esfuerza por desarrollar con la mayor amplitud posible, sus propias propuestas metodológicas, agotando los procedimientos lógicos, haciendo una suma reiterativa de los mismos. Rechaza los discursos elevados y dogmáticos, vengan de donde vengan, consciente de que la razón ha perdido su capacidad hermenéutica, pero al mismo tiempo, no puede ser excluida del proceso estético. Por ello, convive con la contradicción y con las lógicas de distintas ideologías; la clave para interpretar sus intuiciones, es decir, el sustento de su aportación a las poéticas precedentes, es la creación de un clima teórico relativista y flexible, desde el cual replantear la experiencia contemporánea.

La última de las conclusiones citadas de Adorno se refería a la autonomía de la forma ensayo, aunque no le conceda un estatuto estético autónomo. El ensayo es una degeneración del espíritu positivista y la hibridación de poesía y filosofía intenta abolir el pensamiento objetivo, transformándolo en cháchara cultural<sup>46</sup>. En estas ideas es bien patente el desencanto del pensador moderno, al que sólo le quedan las formas del arte para expresar una realidad huidiza. En consecuencia, podríamos decir que mientras en la tradición literaria cuando aumentaba el ingrediente ficcional disminuía lo ensayístico y cuando se daba énfasis a la forma, se sacrificaba el contenido; en la modernidad la fusión de géneros pretende trasladar la reflexión al dominio de la forma.

## V. Ensayo como transgresión

La segunda línea de derivación histórica la habíamos fijado con relación a los géneros marginales, populares o cómicos<sup>47</sup>. ¿Podemos hablar de elementos comunes

---

<sup>46</sup> ADORNO, Th., *O.c.*, págs. 15-16.

<sup>47</sup> A propósito de este tema véase mi artículo: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, B., "El humor, la ironía y el cómico. Códigos transgresores de lenguajes e ideologías", en *Revista de Semiótica SIGNA*, n° 8, 1999.

entre la comedia y el ensayo? Aunque la filiación parezca descabellada, encontramos al menos tres elementos que relacionan ambos géneros desde el punto de vista de la intención:

- a) negatividad, rechazo y descrédito,
- b) función crítica y transgresiva,
- c) participación del receptor en una complicidad esencial para su discurso

a) Negatividad:

La contradicción en el interior de la risa es uno de los aspectos más antiguos de la reflexión sobre el cómico. La idea de que la risa tiene una base en la malicia, en los defectos humanos, ha influido en la negatividad de la línea cómica, incluso antes de la instauración de la moral judeo-cristiana. Lo ridículo, está mezclado en Platón, con el dolor, puesto que la risa está provocada por el placer de contemplar la ignorancia ajena (*Filebo*, Madrid, Gredos, 1992), lo cual confirma su negatividad y por tanto su inutilidad pedagógica. Otra cosa distinta es fingir ignorancia, cuando en realidad se posee la sabiduría, con el fin de desenmascarar los conceptos, como en la ironía socrática.

En la *Poética* de Aristóteles, lo ridículo se sitúa dentro de la definición de comedia, contrapuesto a la mimesis poética de las acciones nobles que constituye los géneros de la epopeya y la tragedia. Lo cómico o ridículo se configura como una imitación de figuras humanas de calidad moral inferior, la cual produciría los géneros satírico-burlescos y la comedia:

*"La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor."*<sup>48</sup>

La definición de Aristóteles, a diferencia de Platón, elimina el dolor del cómico, pero introduce su relación con lo feo y lo deforme, la cual persistirá hasta Bergson, que también relaciona la risa con una mecanicidad que deforma la naturaleza<sup>49</sup>.

La poesía cómica, despojada de los valores religiosos y míticos de la poesía trágica, ha tenido a lo largo de la tradición una función exclusivamente lúdica y por tanto carente de "aureola", en el sentido que da al término Walter Benjamin<sup>50</sup>. El pensamiento clasicista, desvalorizando la cultura del cómico por estar ligada a los aspectos más "bajos" del hombre, no se ha ocupado de realizar una estética del cómico, y sin

<sup>48</sup> ARISTOTELES, *Poética*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pág. 67.

<sup>49</sup> Cfr. BERGSON, H., *La risa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1956, pág. 839.

<sup>50</sup> Cfr. BENJAMIN, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980.



embargo, al mismo tiempo, no ha podido excluirlo de la cultura dominante, al formar parte de la esencia humana. La ilegitimidad del cómico frente a la "alta" cultura, a la vez que ésta lo aceptaba transitoriamente en circunstancias particulares, ha dado lugar a cierta ambigüedad teórica con respecto a las relaciones del cómico con el sufrimiento, el placer, lo feo y lo ridículo.

Giulio Ferroni se ocupa de las implicaciones socio-políticas que se ocultan bajo esta ausencia teórica de la tradición; la interpretación "negativa" del cómico de Ferroni acepta las teorías carnales bachtinianas, aunque critica el abuso e instrumentalización de las mismas. Pedro Aullón de Haro recuerda en un breve texto la situación del cómico en la tradición:

*"El pensamiento clasicista nunca alcanzó a elaborar una teoría estética del Humor propiamente dicho, fuera de los límites del ingenio barroco.(...) No podía ser de otro modo dentro de una cosmovisión dominante en la cual la indesclosable asociación estético-ética de lo Bello y lo Bueno como el primero de los bienes cancelaba el espacio artístico para una posible representación de la fealdad en la gran poesía."*<sup>51</sup>

Efectivamente solamente en el periodo barroco se manifiesta de forma ostensible este dualismo entre lo serio y lo cómico, en Goya o en Cervantes encontramos la expresión más genial de la ambigüedad mencionada; pero ambos, no casualmente son figuras representativas de una sociedad en crisis, en la cual toman cuerpo las lógicas subalternas del caos, la desarmonía y el laberinto. La transformación de los conceptos de belleza y verdad será fundamental para determinar los rasgos de la cultura moderna, puesto que la continuidad de la unión entre estética y ética no se había visto interrumpida de forma consciente y generalizada hasta entonces.

La posición marginal del cómico en la tradición es paralela a su instalación en las clases populares, como ha estudiado Mijail Bachtin<sup>52</sup>, lo cual hace que esté aún más desprestigiado entre las clases nobles. Sin embargo la vía carnalesca, que es la que se manifiesta de forma más violenta contra la clase dominante, y por tanto la más subversiva y liberadora, se desvía de la línea que nos interesa estudiar aquí.

Según el análisis de Bergson, partimos de dos premisas:(a) que el hombre es un ser que ríe y (b) que vive en sociedad. La diferencia con la tragedia estriba en una necesaria "complicidad" con el receptor<sup>53</sup>. Obsérvese cómo Bergson se inscribe aún en la consideración moralista de la risa que hemos señalado, ya que la complicidad y la malicia son conceptos opuestos a la ingenuidad y la bondad. Si la condición para que se produzca el efecto cómico es que el destinatario sea capaz de realizar una descodificación previa del mensaje, marcado con unos procedimientos especiales, entonces hay que estudiarlo como un código cuya lectura se produce en dos momentos:

---

<sup>51</sup> AULLÓN DE HARO, P., "El humor en la poesía contemporánea", en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, nº10, pág. 202.

<sup>52</sup> Cfr. BACHTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

<sup>53</sup> BERGSON, H., *La risa*, O. c., pág. 821.

1º) El reconocimiento del efecto cómico a través de ciertas operaciones mentales individuales.

2º) Una posterior contextualización social, al tiempo que se completa su función.

Ambos estadios del proceso de recepción del cómico son independientes de que éste responda a una memoria colectiva, como lo carnavalesco, o a un efecto de situación.<sup>54</sup>

De este punto de vista teórico se puede concluir que el cómico necesita una codificación especial en función de su intención transgresiva. Su discurso es aparentemente incongruente, absurdo, lo cual produce en el receptor sorpresa y solamente superando el significado inicial, puede el espectador interpretar el verdadero sentido del mismo. La "complicidad" entre el burlador y el burlado es imprescindible para superar la primera instancia del proceso y a la vez establece un vínculo que puede ser interpretado dentro del marco social. Paralelamente, esta recodificación del sentido inicial, obliga al receptor a percibir algo desde dos perspectivas incompatibles, puesto que su estrategia es la de la desorientación, y de este modo destruye o deforma los modos habituales del pensamiento. En este sentido se reconoce la misma intención de la ironía ensayística, puesto que el ensayo, utilizando un referente cultural y una ubicación temporal o contingente, consigue atraer al receptor y pide su complicidad para superar el pensamiento instituido incluso a través de lo irracional o paradójico.

Sin embargo, ¿podemos reclamar un valor ideológico en las obras cómicas? Efectivamente todas las formas del cómico son en mayor o menor medida subversivas, sean expresiones populares contra un poder dominante o transformaciones de un sistema en evolución o en crisis. Ferroni describiendo un panorama alternativo a la cultura oficial a lo largo de la tradición, rescata los momentos en los cuales se han legitimado los discursos cómicos y los revaloriza ideológicamente:

*"In queste varie direzioni, il comico ha funzionato come strumento di legittimazione ideologica, trovando agevolmente il suo posto e fornendo utili contributi nella congerie di rivendicazioni del 'marginale', del 'basso', del 'periferico', del 'minore', che sono emerse sulla scena sociale degli ultimi anni (...) Tutti gli attributi tradizionalmente "negativi" del comico, i suoi legami con lo sconveniente, il turpe, lo osceno, il corporeo, il 'basso', ecc., si sono di conseguenza presentati come modelli alternativi, espressioni di una liberazione capace di darsi attraverso la pratica ininterrotta del rovesciamento della logica del potere e del dominio."*<sup>55</sup>

<sup>54</sup> James F. English analiza estos dos momentos desde el punto de vista de la teoría de la recepción: "The sequential method of reader response criticism provides a way to separate off the comic moment from other moments in the reading experience which similarly call for the resolution of incongruities. As it affects the mental processes of the reader, therefore, the comic can be regarded as a special instance, marked by its extreme suddenness. It interrupts a developing pattern of thought and initiates an especially rapid mental reversal or rearrangement of seemingly secure textual data." ENGLISH, J.F., "The Laughing Reader: A New Direction For Studies of the Comic", en *Genre*, Vol. XIX, nº2, Summer, 1986, pág.138.

<sup>55</sup> FERRONI, G., *L'ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983, pág. 31.

No obstante, sería un error situar en el mismo plano de transgresividad a todas las formas cómicas. Según la intención y la intensidad del contraste con respecto al pensamiento lógico "oficial", puede producirse una mayor o menor "desacralización" de las normas establecidas. Como ha resaltado Linda Hutcheon, existen formas transgresivas legalizadas, que incluso pueden contribuir a la consolidación de una ley, y otras que son fuerzas anárquicas y revolucionarias<sup>56</sup>; la reflexión que Hutcheon aplica a la parodia puede hacerse extensiva a lo cómico en general; la transgresión a veces comulga con la ortodoxia al sistema, puesto que amplía la capacidad de interpretación de lo real. Así entre un extremo y otro encontraremos una extensa gama de formas cómicas que van desde una posición conservadora a la renovadora y subversiva. El valor ideológico de cada una de ellas está ligado al mismo tiempo al tipo de cómico, es decir, a lo que Bergson ha esquematizado en tres clases de cómico.

El cómico literario, se ha configurado en la tradición por contraste con lo trágico; lo serio opuesto a lo ridículo ha creado una bipolaridad que se ha denominado en la división de géneros: comedia/tragedia. Atendiendo a las formas de cada una, William E. Gruber ha observado una divergencia esencial: mientras la tragedia expresa una "necesidad histórica", en la cual se resalta al hombre "actuando" como puede, no como quiere; la estructura de la comedia, en cambio, sustituye el proceso "histórico" por una "decepción", los objetos se mueven en diferentes direcciones que ofrecen una alternativa al proceso histórico<sup>57</sup>. Esta observación tiene como consecuencia que las formas de la tragedia no posean una libertad inventiva, mientras que las de la comedia sorprendan siempre las expectativas del lector, éstas son destruidas a través de una ley arbitraria que rompe la lógica causa-efecto y obliga a organizar la acción de forma anárquica. La conclusión de Gruber es que tanto la tragedia como la comedia parten de una aplicación central de la ironía, que posteriormente organiza las estructuras respectivas de tragedia y comedia como formas estéticamente opuestas. El desarrollo de la ironía ha sido paralelo en ambos géneros, será importante pues hacer un repaso de los conceptos de ironía más influyentes a lo largo de la historia para estudiar la orientación del cómico moderno.

### V.1 Ironía y ficción

El ensayo para aproximarse a lo ficcional y obtener autonomía artística penetra en el terreno de la retórica literaria y, en su búsqueda de una forma orgánica, se sirve especialmente de la ironía. El término ironía proviene del griego "*ειρωνεία*" que significa ficción, o el que simula ignorancia, de "*είρων*", el que pregunta y esconde la opinión propia. Así pues su etimología está ligada a fingir o simular, ocultando una convicción y usando la interrogación en lugar de la forma aseverativa.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Cfr. HUTCHEON, L., *Íb.*, pág. 16.

<sup>57</sup> Cfr. GRUBER, W.E., "The Wild Men of Comedy: Transformations in the Comic Hero from Aristophanes to Pirandello", en *Genre*, Vol. XIV, 1981, págs. 207-227.

<sup>58</sup> Para una aproximación a la ironía desde el punto de vista retórico véase: el trabajo de BOOTH, W., *Retórica de la ironía*, O.c.; KNOX, N., *The word 'irony' and its context, 1500-1755*, Durham, Duke University Press, 1961; y los artículos de HUTCHEON, L., "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique

En la ironía socrática el fingimiento engañoso tiene una función noble: el artificio tiene como objetivo desvelar la verdad que estaba anteriormente velada. En el proceso "mayéutico", la falsedad se desplaza del ironista hacia la realidad; en efecto, una vez alcanzada la dimensión teleológica que se pretende, es la apariencia real la que se descubre engañosa. Esta primera acepción de ironía encarnada en los *Diálogos* de Platón por el maestro Sócrates, es el fundamento de su método filosófico; la dimensión lúdica se limita al placer dialéctico del espectador, pero tiene al mismo tiempo una vertiente crítica social que se mantendrá en posteriores significaciones de la ironía y que señaló Wladimir Jankélévitch:

*"Sócrates es la conciencia de los atenienses: la limpia y la sucia; o sea, que en su función observamos la disparidad propia de los efectos de la ironía, ya sea que nos libre de nuestros terrores o nos prive de nuestras creencias (...) Sócrates es, por tanto, una especie de remordimiento encarnado para la ciudad frívola; la distrae, pero también la inquieta."*<sup>59</sup>

El concepto de ironía indicado se aleja conscientemente del efecto cómico, sin embargo hay que destacar dos aspectos comunes con los discursos transgresivos que nos interesan:

- a) La ironía es un proceso analítico.
- b) La ironía es un proyecto de desmitificación.

a) El texto irónico se aleja de la realidad, mediante una premisa fingida, pero posee una función pedagógica, es un instrumento de conocimiento, y como tal es un proceso intelectual que descubre verdades que están ocultas o latentes bajo falsas apariencias. Para cumplir este proceso, es necesario que el pensamiento sea flexible, que posea una gran movilidad, lo cual era también una de las características del discurso cómico.

b) Al mismo tiempo, el obligado relativismo del ironista, con respecto a cualquier aseveración u observación de lo real, produce una actitud de "desapasionamiento" o de distancia del objeto, lo cual puede llegar a convertirse en indiferencia o cinismo en algunos casos. De cualquier manera, está claro que pretende desmitificar, puesto que la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa intenta desenmascarar una visión del mundo. Y esto también es común al cómico, que consigue desvalorizar las lógicas instituidas. La ironía, como es sabido, es un fenómeno complejo, y constitutivamente ambiguo, puesto que por una parte pretende crear una aproximación auténtica a la realidad y, por otra, ella misma puede sucumbir a su propio relativismo y quedar reducida a mero juego de ingenio<sup>60</sup>.

---

de l'ironie", en *Poétique*, n°46, Abril, 1981, págs. 140-155; KERBRAT-ORECCHIONI, C., "L'ironie comme troppe", en *Poétique*, n°41, 1980, págs. 108-127.

<sup>59</sup> JANKÉLÉVITCH, W., *La ironía*, Madrid, Taurus, 1983, (1ª ed. 1936), págs. 12-13.

<sup>60</sup> Recuérdese la aportación de Anthony A. C. SHAFTESBURY, que publica en 1709: *Sensus communis*, donde distingue una "ironía defensiva" de la ironía utilizada con el fin de sacar a la luz lo verdadero, superando las convenciones del discurso. Un año antes, había aparecido su: *Carta sobre el entusiasmo*,

El diálogo irónico al estilo socrático posee sin duda concomitancias con el ensayo. Sobre este particular ha trabajado Chamizo Domínguez que muestra cómo el diálogo y el ensayo filosóficos son dos *genera dicendi* que comparten la característica común de ubicar la verdad en el futuro del filosofar. Como consecuencia de esta primera característica la opinión y el error adquieren en ambos un valor cognitivo de primera magnitud, a la vez que la tolerancia se convierte en regla teórica y práctica de conducta<sup>61</sup>. Desde el punto de vista histórico, el ensayo ocupa en el pensamiento moderno el papel que el diálogo ocupó en el pensamiento clásico. Diálogo y ensayo son géneros literarios filosóficos que comparten características comunes, como la conciencia de que la propia ignorancia es el punto de partida para poder orientarse hacia la verdad. Además diálogo y ensayo son *obras abiertas*, puesto que siempre son susceptibles de ser continuadas mediante nuevas reflexiones que amplíen y profundicen el ámbito de las opiniones.

A medida que evoluciona el concepto de ironía, en el proceso de transformación hacia la conciencia moderna, se convierte en el instrumento esencial del ensayista. En la ironía romántica se produce la "absolutización del yo", a partir de la difusión de las teorías subjetivistas de Fichte y del círculo de Jena. Una de las figuras más admiradas por Ortega, el filósofo alemán Max Scheler, que colabora en la Revista de Occidente, expresa así la importancia de la subjetividad en la estética romántica:

*"El hombre es el único que puede elevarse 'por encima de sí mismo' -como ser vivo- y partiendo de un centro situado, por decirlo así, allende el mundo tempo-espacial, convertir 'todas las cosas', y entre ellas también a sí mismo, en objeto de su conocimiento. Ese centro "sólo" puede residir en el fundamento supremo del ser vivo. El hombre es, por tanto, el ser superior a sí mismo y al mundo. Como tal ser, es capaz de ironía y de humor -que implican siempre una elevación sobre la propia existencia."*<sup>62</sup>

La ironía asumirá un papel central en la poesía romántica; su base teórica es la asunción de que la subjetividad humana posee capacidades trascendentales que son consecuencia de las dotes extraordinarias de la razón. Pero esta superioridad conlleva la anulación de las apariencias del mundo. La ironía indica la falta de adecuación entre el artista creador como sujeto absoluto, por una parte, y la obra de arte junto al mundo, en cuanto elementos relativos, por otra. Esta contradicción ha sido analizada por D. C. Muecke, teniendo en cuenta los factores filosóficos de intelectualidad y autoconciencia:

---

donde anima a utilizar la ironía contra esa forma exacerbada de entusiasmo que es el fanatismo, sea religioso o político.

La ironía, en la concepción shaftesburiana, heredera así mismo del método socrático, revela la desarmonía de las acciones viciosas, así como de los comportamientos supersticiosos o fanáticos, y es el instrumento ideal para corregir y educar al hombre en la virtud y en el equilibrio.

<sup>61</sup> Cfr. CHAMIZO DOMÍNGUEZ, P., "Los *genera dicendi* en ciencia y filosofía", en Martín Vide, C. (ed.), *Actas del III Congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales*. II. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, Págs. 489-504. Anteriormente este autor se ha ocupado de la historiografía de los géneros literarios en "La historicidad del género literario en filosofía: el caso de Ortega", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*. XII, 1985, págs. 355-362.

<sup>62</sup> SCHELER, M., *El puesto del hombre en el Cosmos*, Madrid, Revista de Occidente, 1929, págs. 76-77.

"The compost which the Romantic Irony grew may be summary characterized as a combination of an intellectual ferment, a dynamic 'Lebensanschauung', a heightened self-awareness (from the conjunction of these last two emerges the peculiarly German emphasis upon the will), and a recognition and acceptance both of the complexity and contradictionness of the world. Implicit in all this are both the irony of the world against the men (the general ironic predicaments he is in) and the irony of man against the world (the solution available to him through irony)."<sup>63</sup>

Para Muecke ambas perspectivas conforman una tensión dialéctica con dos polos interdependientes: por una parte la ironía del hombre contra el mundo, y por otra, la ironía contra el hombre. El arte usará la ironía para recuperar la realidad con una ideología progresiva y con un espíritu crítico que, según Muecke, está ligado a la filosofía postkantiana. Todo ello anticipa la representación en la representación. Bajo esta perspectiva, la ironía aparece como una forma dinámica abierta, definida en la obra de F. Schlegel, como la oposición de elementos incompatibles, que producirán un arte progresivo capaz de trascender el texto y crear un espacio artístico.

El concepto, que nace de la reflexión sobre las dificultades interpretativas del "filólogo", es identificado como extrema movilidad espiritual; la ironía, o forma de lo paradójico, tiene su propio terreno específico en la filosofía, no en la estética. La caracterización de la ironía de Schlegel se encuentra en los fragmentos del *Lyceum*:

"Una ocurrencia chistosa (Witzing) es una disgregación de materiales del espíritu que antes de tal superación repentina habrán de encontrarse, pues, íntimamente mezclados. (...) Hay poemas antiguos y modernos que, de forma general, completa y universalmente, respiran el aliento divino de la ironía. En ellos vive en verdad la bufonería trascendental. En el interior, el ánimo que todo lo abarca y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado y sobre el propio arte, virtud o genialidad; en el exterior, en la ejecución, en la manera del buen bufón italiano convencional"<sup>64</sup>

Lo paradójico en la ironía representa la bondad y la grandeza, por ello es instrumento de la búsqueda trascendental de la verdad. En su contradicción oscila entre una consciente demolición de lo real y la posibilidad de reinventar la propia subjetividad. La concepción schlegeliana dará paso a una dirección existencialista de la ironía a través de Soren Kierkegaard. Anteriormente Hegel había criticado la ironía romántica por considerarla una actitud exacerbada de la subjetividad: el aspecto negativo de esta ironía consiste para Hegel en que no se toma nada en serio, puesto que relativiza todas las posiciones, frente a la genialidad divina del artista, que es el único capaz de dominar la vanidad de las apariencias<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> MUECKE, D.C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen and Co., 1969, pág. 191.

Otro estudio de referencia para el análisis de la ironía romántica es el de Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Tübingen, Günter Neske, 1956. Para una reseña y discusión de ambos trabajos véase: TAROZZI LORENZINI, N., "L'ironia tra radicalismo e mediazione critica", en *Lingua e Stile*, nº1, 1974, págs. 159-166.

<sup>64</sup> SCHLEGEL, F., "Fragmentos del Lyceum", en V.V.A.A., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, Pág. 72.

<sup>65</sup> La posición negativa de Hegel con respecto a la ironía ha sido estudiada por Charles GLICKSBERG: "Irony is, for Hegel, the negation of art, since it presents characters who are featureless full of contradictions, of illusion all compact.", en *The ironic vision in Modern Literature*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1969, págs. 7-8.

Para una visión contextualizada y original de los fundamentos filosóficos de Hegel, véase el interesante trabajo de Felipe MARTÍNEZ MARZOA: *Hölderling y la lógica hegeliana*, Madrid, Visor, 1995, en especial las páginas 36-38, donde Marzoa explica que Hegel no renuncia a la noción de absolu-

Para Hegel el Humorismo es el final del arte romántico -y desde su punto de vista, del arte en general-, puesto que al devenir absoluta la subjetividad, supera tanto la materia como la producción artísticas, absolutamente subordinadas fuera de su círculo conceptual y formal al poder del sujeto. Por esta razón, Hegel, al realizar una crítica de las novelas humorísticas de Jean Paul dijo:

*"(...) El verdadero humor necesita mucha profundidad y riqueza de espíritu para elevar como realmente expresivo lo aparente sólo subjetivo y dejar surgir lo sustancial de su accidentalidad misma, de sus simples ocurrencias."*<sup>66</sup>

Kierkegaard asume el concepto de ironía socrática, sin embargo, pone en evidencia el carácter estético y nihilista del mismo, lo cual lo hace inaceptable para un cristiano. Para él la composición literaria se divide en dos estadios: el estético y el ético, que determinan dos actitudes ante la vida<sup>67</sup>. La ironía presupone una postura de enfrentamiento contra una máxima de conducta social mayoritariamente aceptada, ésta actúa de forma dinámica, como punto de unión entre los diferentes estadios.

Pero lo más interesante de la ironía de Kierkegaard es la conciencia resignada de su negatividad: el "lugar" de la ironía es, para él, el dominio de la "resignación", que no alcanza la fe sublime, pero que es el punto intermedio necesario para su búsqueda; así, la ironía cumple una misión fundamental y dialéctica, niega la certeza absoluta de lo existente desde la perspectiva de lo inmortal, y abre una vía de ruptura individual. Sin embargo, el ironista queda atrapado en su propia temporalidad, pese a su lucidez intelectual, se imposibilita para la trascendencia "resignado". La "resignación" kierkegaardiana abre una vía crítica de la lógica hegeliana, fue Kierkegaard quien escribió que Hegel entendía muy poco de ironía y además le guardaba rencor<sup>68</sup>; en esta línea se sitúan otros pensadores del siglo XIX, Shelling, Feuerbach, Stirner, Marx, Shopenhauer y Nietzsche.

Éste último, rechazando los valores negativos, considera positiva la destrucción de la realidad en favor de la aceptación de "lo sensible", así proclama una dimensión creativa y experimental de la experiencia, revaluada según una justificación estética que no excluye un posterior estadio ético, como ocurría en Kierkegaard, sino que en contraposición a la negatividad de la metafísica, celebra la positividad del juego y de la máscara. En las obras de Nietzsche se encuentran numerosos pasajes que aluden a la "profundidad" de lo superficial y frívolo, y en este sentido la ironía se eleva por encima de las teorías cognoscitivas más serias, en cuanto su riqueza estética consiste en un artificio:

---

to, a que el sujeto sea realmente sujeto, pero al mismo tiempo admite que la reflexión misma es el absoluto, con lo cual su sistema queda cerrado en la vaciedad.

<sup>66</sup> HEGEL, G.W.F., *Estética*, Vol. 5, Buenos Aires, Siglo XX, 1985, pág. 143.

<sup>67</sup> Aunque las principales ideas sobre la ironía de Kierkegaard se encuentran en su tesis doctoral, titulada: *"Sobre el concepto de la ironía"*(1841), estas deben situarse en el marco de las teorías existenciales del filósofo danés; así la estética y la ética son dos posibilidades existenciales que pueden llevar a visiones del mundo incluso contrapuestas, entre las que el individuo debe elegir y cuya finalidad última de comunicación es religiosa.

<sup>68</sup> KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pág. 195.

*"Si los convalecientes seguimos necesitando un arte, será un arte totalmente 'diferente' - ¡un arte irónico, ligero, fugitivo, divinamente desenvuelto, divinamente artificial que, como una brillante llama, resplandezca en un cielo sin nubes! Sobre todo un arte para artistas, ¡sólo para artistas! 'Respecto a ello' sabemos mejor qué es, ante todo indispensable en ese arte: ¡la alegría, toda clase de alegría amigos míos!"* <sup>69</sup>

Giovanni Bottirolí ha desarrollado una clasificación de las formas de la ironía partiendo de las premisas nitzscheanas, de la que merece destacar la oposición entre "ironia attiva" o compleja, que es fuerte y pretende dominar el caos, y la "ironia reattiva", que es simple y débil con respecto a la realidad.<sup>70</sup>

La ironía filosófica, después de la influencia de Nietzsche, cambiará sustancialmente en el arte del siglo XX, continuará ocupando el centro de la producción literaria después del romanticismo, pero su función irá trasladándose progresivamente desde el intento de recuperación de la realidad objetiva hacia la superación del nihilismo a través de la aceptación de una realidad ambigua y contradictoria. Es entonces cuando reaparece con fuerza la potencia subversiva del cómico, la dimensión lúdica y deformante de la ironía será aprovechada para desvirtuar o poner en relieve las paradojas de los valores convencionales de una cultura en crisis.

Ortega titula el sexto capítulo de *El tema de nuestro tiempo*, con este lema significativo: "Dos ironías, o Sócrates o Don Juan". El autor sintetiza en pocos párrafos la historia de la cultura occidental, basando su argumentación en la oposición racionalismo/espontaneidad. Para Ortega la ironía socrática inaugura una línea racionalista en la cultura que hoy se encuentra agotada puesto que ha descubierto sus propios límites. He aquí la definición orteguiana de la ironía socrática:

*"El socratismo o racionalismo engendra, por tanto, una vida doble, en la cual lo que no somos espontáneamente -la razón pura- viene a sustituir a lo que verdaderamente somos -la espontaneidad. Tal es el sentido de la ironía socrática. Porque irónico es todo acto en que suplantamos un movimiento primario con otro secundario, y, en lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos."*<sup>71</sup>

La rigidez que impone la razón a la vida primaria y espontánea provoca lo que Ortega denomina "mecanicidad reflexiva", término que coincide con el de Bergson. En este planteamiento la ironía tradicional es entendida como un alejamiento racional y abstracto de la vida, la cual, sin embargo, no corresponde enteramente al intelecto, sino que tiene un componente irracional "ilimitado". Así, la ironía impuesta por el espíritu socrático se ha sustentado en un "fanatismo" idealista y en una "fe" ciega en el racionalismo:

*"Hacían falta siglos y siglos de fanática exploración racionalista. Cada nuevo descubrimiento de puras ideas aumentaba la fe en las posibilidades ilimitadas de aquel mundo emergente. (...) Hoy vemos claramente que aunque fecundo, fue un error el de Sócrates y los siglos posteriores. La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea,*

<sup>69</sup> NIETZSCHE, F., *La Gaya Ciencia*, Madrid, PPP, 1987, pág. 41. Cfr. también los aforismos n°343 (Íb. pág. 214) y 372 (Íb. pág. 257).

<sup>70</sup> Cfr. BOTTIROLI, G., "Forme dell'ironia", en *Strumenti Critici*, n°72, Fas. 2, mayo, 1993, págs. 151-170.

<sup>71</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, O.c., Vol. III, pág. 177.



*otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquélla. 'Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria'. Lejos de poder sustituir a ésta, tiene que apoyarse en ella, nutrirse de ella como cada uno de los miembros vive del organismo entero."*<sup>72</sup>

Encontramos de nuevo la comparación orteguiana de la cultura con la biología y los ecos vitalistas del pensamiento nietzscheano, que, por otra parte, se citan a menudo en el ensayo. La ironía moderna, a diferencia de la socrática, en lugar de tapar la irracionalidad a través de la razón, sigue el camino contrario, evitando la "ingenuidad primitiva", y ello sólo es posible relativizando la capacidad de la razón, es decir, tomando sus aportaciones como una parte de la vida, pero sin excluir otros elementos: "*La razón es sólo una forma y función de la vida.*"<sup>73</sup>

Hasta aquí la reflexión está dentro del ámbito filosófico y la relación con las ideas expuestas más arriba parece todavía lejana, pero a continuación encontramos el eslabón que une la argumentación filosófica con la estética:

*"Nuestra actitud contiene, pues, una nueva ironía, de signo inverso a la socrática. Mientras Sócrates desconfiaba de lo espontáneo y lo miraba al través de las normas racionales, el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga al través de la espontaneidad. No niega la razón, pero reprime y burla sus intenciones (...) Tal es la ironía irrespetuosa de Don Juan."*<sup>74</sup>

La argumentación de Ortega procede siempre de lo filosófico a la especificación artística: el ejemplo de ironía contrapuesta (la figura de Don Juan) es burlesco y literario. El único modo de invertir el signo de la ironía racionalista es huir del idealismo en que se mueve, y para ello el nuevo ironista se sirve de la burla. Por eso Ortega dice que el arte moderno ya no puede ser serio.

*"El arte joven no se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como en el cambio radical de actitud subjetiva ante el arte. El síntoma general del nuevo estilo que transparece en todas sus multiformes manifestaciones, consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona "seria" de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital. (...) Serio es todo aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia. Ahora bien, el arte es incapaz de soportar el peso de nuestra vida. Cuando lo intenta, fracasa, perdiendo su gracia esencial. Si, por el contrario, desplazamos la ocupación estética y del centro de nuestra vida la transferimos a la periferia; si en vez de tomar en serio al arte lo tomamos como lo que es, como un entretenimiento, un juego, una diversión, la obra artística cobrará toda su encantadora reverberación."*<sup>75</sup>

Estas ideas se repiten en los distintos textos de Ortega de los años veinte, que indudablemente recogen sus impresiones sobre el arte vanguardístico de aquellos años: entre ellos destacan "El diálogo del arte nuevo"(1924) y el capítulo "Hermetismo", de *Ideas sobre la novela*, que tendrá poco después una formulación más detallada en *La deshumanización del arte*. En lo cómico, observa Ortega, el poeta ha encontrado un modo de transgredir la lógica racionalista, con él consigue relativizar cada una de las perspectivas sobre lo humano, desmitificar los esquemas conceptuales que ahora se descubren insuficientes y parciales. La ironía incluye sujeto y objeto, se ha radica-

---

<sup>72</sup> Íb., pág. 177.

<sup>73</sup> Íb., pág. 178.

<sup>74</sup> Íb., pág. 178.

<sup>75</sup> Íb., pág. 194.

lizado voluntariamente, con objeto de dar cabida a lo racional y lo espontáneo, a lo serio y lo ridículo. La transposición irónica a partir de ahora será ambigua y equívoca: Ortega reconoce también la ambigüedad de lo cómico, a la que ya había aludido en *Meditaciones del Quijote*, al plantear la relación entre burla y dolor en Cervantes. En *La deshumanización del arte*, donde hemos visto que se refiere a la comicidad inevitable del arte nuevo, al hablar de la ironía moderna, Ortega interpreta así la ironía schlegeliana:

*"A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por los Schlegel proclamó la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención de arte. Este no se justifica si se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos en este acto por encima de ella. Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas."*<sup>76</sup>

Ortega alude también a la cuestión de la farsa del arte, dentro de la cual adquiere su dimensión trascendente, y triunfa sobre sí mismo. Si se pretende salir del juego irónico, entonces el arte pierde su sentido: por ello es importante tener conciencia de que el arte consiste en una voluntad de ficción y no representa lo verdadero sino lo irreal.

Concluye Ortega con una llamada a la modestia. Ha terminado la época en la que el arte se ocupaba sólo de lo serio, éste ha perdido su dimensión trágica, y en la edad moderna se ha despojado de su "soberbia", de la pretensión de absoluta racionalidad, para demostrar mediante una ironía invertida, que el arte pertenece sólo a la instancia estética, es sólo una ilusión parcial de la realidad. Así pues, Ortega coincide en la consideración hermética del arte desde una constitución irónica des-sublimada. Propone primero una línea "lúdica" del pensamiento filosófico, expresada en su teoría del "raciovitalismo", que se aplica después al campo de la estética. Ya en plena madurez, al escribir *La idea de principio en Leibniz* (1947), Ortega titula uno de sus capítulos más brillantes "El lado jovial de la filosofía", donde jovial debe entenderse -como es costumbre en Ortega- atendiendo al origen del término Jove. Gómez de la Serna define el "humorismo" no como un estilo, sino como "una actitud frente a la vida" que no está premeditada, sino que surge ante los contrastes de la vida, en la que se mezclan los extremos del dolor y la alegría.<sup>77</sup>

Así pues, arte, filosofía y vida toman un signo cómico ante la crisis idealista. La ironía invade el proceso artístico tanto en la forma teórica como en la retórica, y asume la distancia con respecto a la verdad o verdades; ésta es una garantía de su

<sup>76</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *O.c.*, pág. 382.

<sup>77</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 652.

En este mismo volumen Gómez de la Serna describe, con su extraordinario genio humorístico, las primeras reuniones de la Revista de Occidente y la figura de Ortega y Gasset al frente; es muy interesante observar a Ortega bajo esta óptica jovial que disuelve la seriedad académica de la sociedad burguesa de entonces: "*Ortega, que aplica la brújula de su nariz a cada conversación mientras olfatea los lejanos horizontes percibiendo la caza lejana, ofrece pastas con levadura de pensamientos y con el piñón de una frase amable*". (Íb. pág. 431).

carácter libre y gratuito, no referencial, de su "ensayismo", en el sentido en que es una prueba o hipótesis.

Lo cómico aporta al carácter analítico de la ironía filosófica, su estructura de "desorientación", que responde a la falta de un plan y a su naturaleza anárquica. A lo largo de la historia el contraste entre trágico y cómico había propiciado un tono elevado en el primero y otro vulgar en el segundo, como consecuencia en lo cómico se había ido acumulando una larga serie de atributos negativos que encarnaban el pavor y el desprecio hacia criaturas o discursos marginales. En el arte moderno, sin embargo, los aspectos marginales, miserables y subversivos de lo cómico de los que hablaba Bachtin, se ligan al trágico; no en una superposición, sino formando una simbiosis homogénea. Al no existir un término externo de contraste, se produce, con la ironía, un reiterado retorno a los mismos tramos del proceso: la dialéctica se hace circular, y la transgresión es engullida en sí misma sin posibilidad de fuga.

La comicidad moderna supera la risa misma, su propósito por tanto no se queda en el campo de la comedia, la intención lúdica, liberadora o jocosa está forzada por la entrada de la ficción en la vida, por la falsedad de la propia realidad. Así, llevando hasta sus últimas consecuencias las contradicciones planteadas, lo cómico se transforma en gnoseología y el arte adquiere un carácter simbólico y alegórico.

En el contexto cultural de la época, determinado por un cambio de valores sociales y filosóficos, se cuestiona la función de la razón en el arte, a la vez que las disciplinas psicológicas analizan el componente inconsciente de la inteligencia. Las formas cómicas, que hasta entonces habían sido marginales, empujan con fuerza en una pugna por apropiarse de los recursos de la ironía, que había servido hasta ese momento a los géneros altos o sublimes. El resultado de esta presión quizá haya influido más de lo que pudiera pensarse en la transformación de los géneros literarios actuales, y sobre todo en el desarrollo de la narrativa y el ensayo, puesto que uno de los rasgos de la codificación cómica es la de mostrar los métodos de análisis empleados en la construcción del propio discurso.

Además, los textos humorísticos poseen junto a la función transgresora y de transversalidad, una técnica persuasiva específica, que se apoya en la ironía. Lo que realmente interesa al emisor es la complicidad con el receptor, con el fin de conseguir una implicación crítica del receptor en el proceso de representación. Dejar abierta la interpretación del ámbito estimativo, en pos de una autorreferencialidad de las estructuras lógicas utilizadas en la argumentación, creo que tiene un alcance mucho mayor que la subversión de una lógica instituida: presupone la inestabilidad virtual de cualquier orden racional, así como la creatividad de la crítica en la ficción, lo que sin duda se refleja en la infiltración del ensayismo en todas las formas literarias contemporáneas.

## V.2 La destrucción de la belleza y la verdad

La nueva "conciencia de la historia" relativiza todos los conceptos absolutos del pensamiento, y los sitúa dentro de una estructura abierta. Una vez planteado el problema general, es decir, el de hacer compatible la inmutabilidad de la verdad filosófica con la coexistencia de hechos, ideas y épocas variables a lo largo de la historia, Ortega desarrolla un perspectivismo que no renuncia ni a la trascendencia de la verdad, ni a la esencia cambiante de la vida, y que se fundamenta en la doctrina del "punto de vista", que ya estaba esbozada en *Meditaciones del Quijote y*, de forma más explícita, en *Verdad y perspectiva* (1916):

"Desde este Escorial, riguroso imperio de la piedra y la geometría, donde he asentado mi alma, veo en primer término el curvo brazo ciclópeo que extiende hacia Madrid la sierra del Guadarrama. El hombre de Segovia, desde su tierra roja, divisa la vertiente opuesta. ¿Tendría sentido que disputásemos los dos sobre cuál de ambas visiones es la verdadera? Ambas lo son ciertamente por ser distintas. Si la sierra materna fuera una ficción, o una abstracción, o una alucinación, podrían coincidir la pupila del espectador segoviano y la mía. Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquella y este son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista.

La verdad, lo real, el universo, la vida -como queráis llamarlo- se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo."<sup>78</sup>

En este fragmento que sirve de pórtico a los volúmenes de *El espectador* -donde aparece con frecuencia la idea de perspectivismo-, la realidad se identifica con la verdad, y se encuentra fuera del individuo. La "fatalidad" de la que habla Ortega consiste en que ese "universo" externo sólo puede llegar al individuo a través de una óptica, de una visión limitada; y así, la verdad absoluta, que en la vida se encuentra infinitamente fragmentada, será la suma de todos los puntos de vista; en este sentido Ortega hace suya la máxima de Goethe: "Sólo entre todos los hombres llega a ser vivido lo Humano".<sup>79</sup>

Antonio Rodríguez Huéscar, en un trabajo clásico para los estudios orteguianos, el titulado *Perspectiva y verdad*, sintetiza los aspectos fundamentales del concepto de "verdad" en Ortega, que podemos dividir en cuatro puntos<sup>80</sup>:

- 1) Al contrario de lo que pensaba el relativismo escéptico y el racionalismo, para Ortega, el punto de vista del individuo no es falso, sino que es el único verdadero.
- 2) Al mismo tiempo, la verdad tiene una validez universal, y esto es posible porque la perspectiva organiza la realidad, y sólo se representa a través de un punto de vista.
- 3) La verdad apreciada por un punto de vista individual, aunque es distinta de otros puntos de vista, tiene en sí misma un valor universal y supra-temporal. El

<sup>78</sup> ORTEGA Y GASSET, J., "Verdad y perspectiva", en *El espectador, Obras Completas, O.c., Vol. II*, pág. 19.

<sup>79</sup> *Íb.*, pág. 19.

<sup>80</sup> Cfr. RODRÍGUEZ HUÉSCAR, A., *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 133-146.

descubrimiento y valor de la verdad son cambiantes y dependen de la perspectiva, pero las verdades halladas en dicho proceso son "afines" y atemporales.

4) De este modo la razón pura es sustituida por la "razón viviente o histórica". Por ello Ortega critica la concepción racionalista de la verdad, que considera simplista y antihistórica.

En Ortega, como ha señalado Cerezo Galán, la verdad no se encuentra sustantivada y presente, antes de llegar a un acuerdo de conformidad con las cosas; sino que debe buscarse en su sentido verbal, como "averiguación" o surgimiento de la presencia. Este es el sentido que tiene originariamente "alétheia" (descubrimiento de lo oculto exponiéndolo en el esplendor de su presencia)<sup>81</sup>, porque todo lo profundo tiene su expresión en la superficie. Cuando un poeta es auténtico, renueva la lengua, es decir, da una nueva expresividad a los términos viejos, y al mismo tiempo, en su penetración descubre parte de la "alétheia" original. Esta idea es formulada de distintas maneras a lo largo de la obra de Ortega, según le interesa el concepto de verdad en el ámbito poético o el filosófico; Cerezo Galán, después de revisar dichas formulaciones, concluye:

*"En resumidas cuentas, poesía y filosofía, como polos complementarios de la verdad, se encuentran en un movimiento de permanente circulación. De ahí también que las dos tengan que hundirse en el lenguaje, reanimarlo vitalmente, ya sea para renovar su hontanar significativo, como hace el poeta, o para reformar críticamente sus raíces semánticas, como pretende el filósofo, reprimando la genuina visión del mundo que se encuentra allí sedimentada."*<sup>82</sup>

Para Ortega la palabra del vate, del poeta creador, esconde una verdad simbólica, un trozo de realidad velada por el bosque de los fenómenos. El artista es también un pensador, y en la conjunción de ambas facetas se encuentra teóricamente el modelo estético moderno. La diferencia con ensayistas contemporáneos es que Ortega concibe una verdad misteriosa y difícil de aclarar, pero posible, positiva.

El realismo y el naturalismo, habían iniciado la transformación del lenguaje artístico, adecuando la materia más sórdida, como la miseria y la enfermedad, a una prosa descarnada, des-sublimada, embebida en los detalles más vulgares y cotidianos de lo humano. El modelo canónico clasicista ya había quedado atrás cuando se produce la crisis positivista; puede decirse que desde Baudelaire la definición de "belleza" deja de ser tradicional, no responde a un modelo de armonía.

La belleza en la concepción estética de Ortega, no consiste pues en el esteticismo de algunos epígonos del realismo y de las nuevas vanguardias, sino en la coherencia entre sensibilidad y razón, entre la formulación artística, que requiere un enorme esfuerzo de síntesis y exactitud expresiva, y el pensamiento que mueve al autor a elegir una determinada concepción. Por eso podemos concluir que la "belleza" se identifica con la "verdad" en el arte, es decir, con la perfección de la representación.

<sup>81</sup> Recuérdese el capítulo "Trasmundos" de *Meditaciones, O.c.*, Vol. I, págs. 335-337. El bosque allí simbolizaba este proceso de descubrimiento y revelación.

<sup>82</sup> CERESO GALÁN, P., *La voluntad de aventura: Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 416.

En este sentido la aspiración del ensayo a identificarse orgánicamente con su forma lo define estéticamente y le confiere el estatuto artístico.

### V.3 Retórica y lenguaje

Junto a la destrucción tradicional de los conceptos de belleza y verdad, se produce una radical transformación del lenguaje que caracterizará al discurso ensayístico. El acuerdo en el significado negativo de retórica para los escritores de principios de siglo es casi unánime, y venía servido desde el romanticismo y el realismo. El discurso elegante, que enseñaba la disciplina retórica, estaba asociado al concepto de belleza clásica y normatividad, por tanto era ineficaz como expresión artística de la espontaneidad. Las críticas al amaneramiento estilístico, en resumen, eran las siguientes:

- 1) La retórica en el arte es falsedad e hipocresía.
- 2) El arte reducido a retórica es estéril.
- 3) Retórica es sinónimo de normatividad mecánica.

Estos argumentos se encuentran dispersos en diferentes textos orteguianos, de los cuales se pueden resaltar:

*"Cuando las palabras o los giros no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vivamente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético. (...) (La retórica es) ese pecado de no ser fiel a sí mismo, la hipocresía en el arte."*<sup>83</sup>

Esta idea es consecuencia de la noción de "sinceridad" en el arte, surgida en las poéticas románticas. El arte necesita expresar lo que el poeta siente sinceramente, si en lugar de encontrar el estilo a través de la soledad y la reflexión íntima sobre la existencia, el poeta le impone al discurso artístico un rígido esquema externo, entonces la obra pierde su capacidad creativa, y también su "verdad". Así pues, la "falsedad e hipocresía" retóricas se deben a la inadecuación entre pensamiento y forma y no a la cuestión de la verosimilitud e imitación:

*"Hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción del universo. Esta elección, que suele ser indeliberada, procede -claro está- de que el poeta cree ver en ese objeto el mejor instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones."*<sup>84</sup>

Por último, la retórica mete a la lengua en un estrecho corsé de normas, que el buen poeta debe romper (el poeta rebelde):

<sup>83</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas, O.c.*, Vol. II, pág. 100.

<sup>84</sup> *Íb.*, pág. 70.

*"Escribir bien (contra la retórica) consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un arte de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien, implica cierto radical denuedo".<sup>85</sup>*

La intención del discurso persuasivo de Ortega es la de caracterizar positivamente la creación de un estilo literario que penetre en la intimidad del espíritu, como lo hace la filosofía en su ámbito. La necesaria expresividad estética, está vinculada al aspecto lingüístico del hecho estético. La preocupación estilística en Ortega también es una constante, puesto que la forma se identifica con la perspectiva del escritor:

*"Harto conocida es la importancia que para aprehender y fijar la individualidad de un artista literario tiene la determinación de su vocabulario predilecto. Como esas flechas que marcan en los mapas mundis las grandes corrientes oceánicas, nos sirven sus palabras preferidas para descubrir los torbellinos mayores de ideación que componen el alma del poeta."<sup>86</sup>*

Ortega considera que la palabra es el núcleo que estructura la obra literaria, pero como señala Sánchez Reboledo, la palabra es sólo el primer paso para acceder a un orden distinto<sup>87</sup>; en la reflexión poética, desde la que escribe Ortega, el análisis de las formas lingüísticas es una instancia necesaria para acceder a la comprensión profunda del pensamiento del poeta. Cada escritor realiza una elección individual con la que codifica el sentido de su discurso. Pero lo importante es que no lo hace caprichosamente, sino por exigencia de su íntimo descubrimiento, de una percepción única y personal; por eso el crítico (sinónimo de lector) descodifica el discurso de forma inversa, con el objetivo de hallar a través de las palabras, el descubrimiento oculto en la génesis de la obra.

La labor del crítico literario aparecía ya en *Meditaciones*, allí también se encuentra la idea de obra de arte como forma y ésta como conocimiento:

*"La obra de arte no tiene menos que las restantes formas del espíritu esta misión esclarecedora, si se quiere 'luciferina'. Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida -el corazón individual- al resto de ella producirá sólo valores equívocos.(...) (el poeta) Al través de sus ritmos, de sus armonías de color y de línea, de sus percepciones y sus sentimientos, descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación."<sup>88</sup>*

Ortega avanzando las teorías de la crítica estilística, concibe forma y pensamiento como caras de una misma entidad. El estilo es como una perspectiva sobre la realidad, cambiante y personal y la metáfora es el mejor instrumento expresivo, porque tiene una potencialidad simbólica semejante a la de los orígenes del lenguaje. Por eso los nombres y las etimologías tienen una autenticidad creativa. En los textos comentados de Ortega, hemos percibido esta capacidad cognoscitiva de la palabra.

<sup>85</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *O.c.*, Vol. V., pág. 430.

<sup>86</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Obras, O.c.*, Vol. II, pág. 107.

<sup>87</sup> Cfr. SÁNCHEZ REBOLEDO, J., "La noción de estilo literario en Ortega y Gasset", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 403-405, enero-marzo, 1984, pág. 297.

<sup>88</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *O.c.*, pág. 358-359.

## Conclusión

Para concluir hago notar que una reflexión sobre el significado de ensayo en los estudios de teoría literaria obliga a replantear problemas esenciales en esta disciplina, tales como la noción de literariedad, la delimitación de géneros y relaciones entre los mismos, la noción de verdad filosófica y de verosimilitud artística y los conceptos de forma y transcendencia estética. Si a pesar de tantos esfuerzos desde Bense, Lukacs, Adorno, Ortega, Zambrano o Reyes, hasta los participantes en este libro; si a pesar de esta preocupación renovada, no hay una aceptación crítica del término, se debe justamente a su radical constitución.

El ensayo es auto referencial, se basa en datos subjetivos, por ello su carácter es eminentemente artístico, aunque se valga de elementos propios de la argumentación. La fábula del resto de los textos literarios, es sustituida aquí por una lógica original, una persuasión, construida con elementos estéticos tales como la ironía o la metáfora, y con una finalidad estética.

Finalizo, pues, con una interpretación a modo de ensayo o prueba: probemos a pensar que el estatuto de literariedad de lo que hemos denominado ensayo literario, reside no en el desarrollo de los géneros argumentativos con una forma elaborada prestada de la poesía, sino más bien en una forma constituida sobre las bases de la poética y los recursos de la ficción. Esto es, que el mestizaje del ensayo radique precisamente en su posición central con respecto a la ficcionalidad, entendiendo la misma desde una perspectiva amplia (ficción significa fingir hipótesis), donde el fingimiento consista en la ironía oblicua con respecto al concepto, en la descripción morosa (que decía Ortega) con respecto al método, en *no definir* sino mostrar la aventura del pensar.

BELÉN HERNÁNDEZ



## EL GÉNERO LITERARIO “ENSAYO”

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

Y sin embargo la categorización del ensayo funciona socialmente sin duda como marbete caracterizador de una clase de textos. Tuve ocasión de actuar como miembro del Jurado de la última edición (2003) de los Premios Nacionales de Literatura, y precisamente en el correspondiente a “Ensayo”. La categoría funcionaba sin mayores problemas para la Secretaría de Estado de Cultura, organismo convocante. Había un Jurado para Novela, y otros para Poesía y Teatro y parecía natural, y es ya tradición, que hubiera otro para “Ensayo”. El problema vino cuando entre los libros seleccionados que pasaron a las votaciones figuraban por igual, dentro del mismo estatuto, el libro de María Luisa López Vidriero sobre el *Speculum Principum*, excelente monografía acerca de las bibliotecas y libros de educación de los Príncipes en el Setecientos, otro que estudiaba la figura de Mon y Pidal y el nacimiento de la Hacienda Pública, junto al de Rafael Sánchez Ferlosio dedicado a *Hija de la guerra y madre de la patria*, o el que fue ganador, de Daniel Innerarity titulado *La transformación de la política*. Lo que teníamos frente a nosotros, en estos cuatro ejemplos, carecía realmente de unidad como clase de textos, pues conviven en esta pequeña muestra varios de los que Pedro Aullón de Haro (1992:105-113), distinguiéndolos del “Ensayo” propiamente dicho, ha calificado de familia de “Géneros Ensayísticos”: Monografías académicas, Tratados y ensayos argumentativos se mezclaban allí con los pocos que contenían una construcción personal, más o menos propiamente “literaria”. Precisamente algunos miembros del Jurado quisimos utilizar como criterio valorativo que el Ensayo, si se trataba de un Premio Nacional de Literatura, tendría que discernir un estatuto particular dentro de la prosa, que dejase fuera la que está disciplinadamente reglado dentro de los usos y formas del libro científico o académico y nos atuviéramos

mos a las propuestas susceptibles de un “estilo”, de una configuración en que la intervención del autor fuese decisiva para su forma definitiva.

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

El tipo de libros que denominaremos Ensayo como género literario, si hemos de admitir su existencia provisional, tendría que ver en su filiación y en su forma, o bien con los que dieron acta de nacimiento al género en el Renacimiento, es decir los de Michel de Montaigne y Francis Bacon así titulados, o bien con aquellos que estaban en el horizonte de reflexión de Lukács, Max Bense o Theodor Adorno en sus fundamentales intervenciones sobre nuestro asunto. Podríamos entonces decir que hay un saber o una competencia mucho más que intuitiva que nos ayuda a considerar ensayos dentro de nuestro discurso sobre ellos, los escritos por F. Nietzsche, Walter Benjamin, Simone Weil, J. Ortega y Gasset o algunos de los de Unamuno y Octavio Paz, en una tradición que inmediatamente asociamos a una clase de textos que quizá nunca debió haber abandonado el estatuto de su consideración como textos literarios.

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

mente algunas de sus realizaciones como géneros históricos, de muy variada rai-gambre enunciativa.

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

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

La historia de la Poética y los esfuerzos a que acabo de referirme para aunar en una casilla del sistema géneros muy distintos nos muestra cómo, otra vez, los géneros, les llamemos literarios o no, dejan de ser normas históricas, para poder entrar en el sistema, a condición de perder todo cuanto les hacía ser operativos como "invitaciones a una forma" en un horizonte de expectativas o de recepción muy concreto, único hábitat posible para un género.

Y el caso es que la denominación nueva y su sentido en Montaigne tiene que ver con su autoconciencia de los géneros al uso y su necesidad de salirse de ellos, impedido como estaba el alcalde de Burdeos por la necesidad de hacer emerger una nueva norma histórico-literaria, que habremos de calificar como la "escritura del yo". En muy distintos lugares de su libro Montaigne se muestra consciente de que su propuesta se sale de la gama de clases de textos que tiene frente a sí, ninguno de los cuales le servía a su propósito. No nació con su libro únicamente una nueva denominación, *Essais*. Esta nació porque había nacido una escritura diferenciada y precisaba diferenciarse, había nacido un género, un estilo nuevo. De este modo no sería opor-

tuno pasar por alto la necesidad del nuevo término, y a qué responde su opción por dejar fuera la gama de términos que dejó aparte para una prosa doctrinal y que el lector podrá seguir en la monografía de Arenas Cruz (1997:85-95).

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

### Las escrituras del yo.

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

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

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

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

De hecho la primera formulación, el origen cifrado por todos en la obra *Confesiones* de San Agustín, no sólo es escritural, sino que va marcando en sus dos etapas de desarrollo (puesto que hay una posible separación entre los primeros nueve capítulos y el resto, no un proceso abstracto del yo, sino de adquisición del yo en la propia conciencia de la conversión que es además ineludiblemente ligado a la obra que le lector va leyendo (o escuchando leer en otro tiempo), de forma que el yo, el hombre nuevo es explicado como historia de una conversión pero esa historia es la misma escritura de sus pasos.

Parece que San Agustín puede ayudarnos a dar un salto decisivo en las coincidencias que tiene el género ensayo de Montaigne con la propia autobiografía. No es solamente preciso que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica, o la picaresca), es asimismo si no indispensable, sí una forma de sus realizaciones históricas, que el yo sea un AUTOR, esto es, que perte-

nezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica o confesional o ensayística. Aunque no indispensable sí es cierto que las Memorias obtienen no solo su sentido pragmático, sino también la clave de la constitución de su textualidad en la configuración de una Obra, sea esta literaria, cívica, política o sindical, es decir que la Vida que se narra obtiene algún tipo de dimensión ejemplar, en el sentido clásico, y así la configura Agustín al proponer la unidad de sus *Confesiones* con la dimensión ejemplarizante que siempre tuvo la confesión (y que el *Lazarillo* ironiza al ser la narración del Caso la formulación irónica de la confesión, no lo olvidemos siempre vinculada tanto a la Epístola como a la autobiografías, las dos líneas que lo constituyen como texto).

Considero posible y necesario (y primeramente R. Foucault luego Florence Dupont y Roger Chartier ha realizado pasos excelentes en esa dirección) ir trazando en qué momento de la cultura de Occidente esta dimensión de *Obra* va creando la categoría de Autor, porque en ese trance se compromete a la vez la categoría aneja del YO como Objeto de representación y no solo como sujeto de ella. Porque además en ese proceso podremos contemplar la constitución del fenómeno mismo de la *literatura* tal como lo concebimos en Occidente. La Literatura del yo ( y el cuento de Borges puede inspirarnos de nuevo, por eso el propio Roger Chartier (2000: 89-91) lo allega) nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud. No es ya el documento que fija el evento (las batallas del rey de Irlanda) sino la “representación” es decir la sustitución de lo que realmente ocurrió (que es objeto de la Historia) por el signo que da entrada a la *poiesis* como sinónimo de construcción, de configuración. No ya la descripción (*ekfrasis*) de la batalla, sino la batalla creada en la *poiesis* (con sus metáforas arbitrarias); el signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que sean o no reales, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva. Cobran su fuerza en la forma de esa representación, en sus metáforas arbitrarias y en el *status* enunciativo imaginario (el hablar imaginario del que ha escrito la crítica y la teoría literaria fenomenológica desde Ingarden), un estatus enunciativo imaginario que le es anejo pero del que dependen muy por entero. Aunque Foucault (1966) los refería al siglo XVIII, precisamente porque su enfoque fue mucho más sociológico que crítico literario, podremos ir precisando que fue mucho antes cuando se configuro la Obra de un AUTOR en condiciones de decir su propio YO. Para ello tendríamos que remitir al fenómeno mismo de cómo la escritura va emergiendo como forma de procesamiento de los textos vinculable no ya al códice o a un conjunto misceláneo de códices diversos, sino al libro que se concibe unitario plegado ya a una obra concreta. El siglo XIV parece esencial a este respecto. Francisco Rico en su monografía *Entre el códice y el libro* ha llamado “politextuales” a las obras que reunían textos, géneros diversos, códices varios, pero que no poseían la unidad mínima para configurar la OBRA. Se sabe que fue la transmisión del *Canzoniere* y sobre todo los *Trionfi* de Petrarca, pero también del Dante de la *Vita nuova*, decisivo en esa nueva unidad, visiblemente desconocida

antes, en que la estructura del libro se ha asociado ya a una obra, separada de las vecinas, editada y consumida en su peculiar unidad y una vinculación muy sutil en los ejemplos toscanos que acabo de allegar entre una vida y el Libro que da cuenta de ella, aunque no sea estrictamente una autobiografía o un ensayo.

No podemos, si queremos entender el entronque y coincidencias profundas de los géneros de la escritura del yo, de las Memorias, de la autobiografía, del diario íntimo, del ensayo, eludir por tanto la interdependencia que hay, en el proceso de constitución de la categoría literaria del yo, entre escritura, autor y obra, como espacios sin los cuales no se entiende la emergencia progresiva y consecuyente de los géneros llamados autobiográficos y el hecho de que esa emergencia coincida con el Humanismo, en el arco que va del Dante y Petrarca y sus comentadores, hasta llegar a Montaigne.

Atendamos a lo que éste nos dice. En el Prologo " El autor al lector" escribe

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

Ningún resquicio de duda puede quedarnos sobre la novedad y fuerza de este pintarse a sí mismo, unir su libro al YO, en toda su dimensión de testimonio personal, con ambición de mostrarse desnudo, y por tanto ninguna duda arroja Montaigne sobre el parentesco de este programa con el propiamente autobiográfico. Importa antes que el tema o el artificio el sujeto, su visión, su persona. Una profunda novedad supone esto en la literatura de Occidente, consciente según dice en otro lugar (I, XXV) de que "El verdadero espejo de nuestro espíritu es el curso de nuestras vidas" (cit. p. 189)

Ahora bien lo interesante es el vínculo entre este Prólogo y otros muchos lugares en los que Montaigne hace una autodescripción de sus propósitos y de su estilo. Es entonces cuando surge el concepto de "Ensayo". Titula así su obra en la medida en que ésta mide el modo de tratar los asuntos, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, límites de conocimiento, de capacidad o de conveniencia. Importan menos aquí los temas que su perspectiva acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevistado, lo acariciado y hecho carne de su

propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad.

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

En este texto hay todo un programa en el que queda definido el nuevo género asociado al proceder de *tentativa*, de libertad de juicio, pero también de no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal. Todos los rasgos que podrían extraerse de este programa, o bien del que enuncia en el fundamental capítulo I, XXVI sobre “La educación de los hijos” y en otros muchos lugares, están delimitando no un género como clase de textos ya definida, sino una *actitud*, un modo de proceder en la organización del discurso, un *estilo*, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada desde su misma personalidad, de abordar cuanto asunto trate.

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

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

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



Es mucho lo que se ha escrito sobre este género, y a algunos hitos fundamentales como los de Lukács y Adorno me referiré enseguida. Pero no podemos soslayar que Montaigne dejó una impronta que será fundamental, que es la medida en que el Asunto refiera a un YO y se configure con él, *en una Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor*.

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

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

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

En otro lugar, (Pozuelo, 1998) comentando precisamente un ensayo de H. Arendt y otro de Ortega y Gasset, me referí a esa categoría del *yo ejecutivo* que atraje entonces para la caracterización del yo lírico, y que me parece asimismo posible allegar al Ensayo en cuanto forma ejecutante del *Discurso* y no forma simplemente histórica. Precisamente en la medida además que ambos comparten esa *Tensión del Yo* con el evento, acontecimiento, asunto o situación.

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

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

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

Lukács saca el Ensayo de la sola Estética y de la Crítica literaria, las formulaciones más comunes, y lo allega a un tipo de escrito, citando entonces a Platón, a Montaigne, a Kierkegaard, en las que es fundamental la impronta vital del temperamento

del escritor y lo que llama vivencia concreta de la ideas, puesto que hay vivencias que no podrían ser expresadas por ningún otro gesto y precisan expresión. Cuestionarse sobre la vida, el hombre, el destino, y permaneciendo como preguntas más importante si cabe que las respuestas, en tanto muestran la tensión del autor en su lucha por afirmarlas, acariciarlas, moldearlas.

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

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

Por ello el tercer gran ensayo, al que también se refiere Adorno, el de Max Bense, puede resultar aclaratorio del verdadero pensamiento albergado en el de Lukács, y también de la idea que vengo defendiendo y que resumo en la *Tensión discursiva de un pensamiento ejecutándose*, para mí fundamental la propiedad fundamental del género Ensayo. Para Max Bense, y estas citas las recoge el propio Adorno, en su argumentación a favor de un ensayo científico pero antipositivista:

"escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura" (apud Adorno, p.27). También es iluminadora esta otra cita, recogida asimismo por Adorno: "El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, pues quien critica tiene necesariamente que ex-

perimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que en un autor dado, y ante todo tiene que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico" (apud. Adorno, p. 29)

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

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

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

Movimiento crítico, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, también eso que Aullón de Haro llamó "libre discurso reflexivo" (Aullón de Haro: 21), que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Esa capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, como si continuase vivo el diálogo con su interlocutor, que Montaigne quiso que fuese su forma más amable, pues con varios interlocutores habla en sus *Essais*.

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

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, T.W: "El ensayo como forma" en *Notas sobre Literatura. Obra Completa. Vol. 11.*Madrid, Akal, 2003
- ARENAS CRUZ, M.E., 1997: *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico.* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha
- AULLÓN DE HARO, P, 1992: *Teoría del ensayo.* Madrid, Verbum
- BAJTIN, M, 1975:*Teoría y Estética de la novela.* Madrid, Taurus, 1989
- BENSE, Max, 1947: "Über den Essay und Seine Prose", *Merkur*,I, pp. 414-424
- BENVENISTE, E, 1966: *Problèmes de Linguistique Générale.* Paris, Gallimard, 1966
- CHARTIER, R, 2000: *Entre el poder y el placer. Cultura escrita y literatura en la edad Moderna.* Madrid, Cátedra
- FOUCAULT, R, 1969: "Qu'est ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXVI, pp. 75-104
- GENETTE, G, 1979: *Introduction à l'architexte.* Paris, Seuil,
- GUIILEN, C, 1971: *Literature as System.* Princeton University Press,
- HERNADI, Paul, 1972: *Teoría de los géneros literarios.* Barcelona, Bosch
- LUKÁCS, G, 1910: "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a L.Popper)" en *El alma y las formas y La teoría de la novela.* Trad. De manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1975
- MONTAIGNE, Michel, (1580-1595): *Ensayos, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día.* Traducción del francés por Constantino Román y Salamero. Buenos Aires, Aguilar, 1962. 2 vols.
- POZUELO YVANCOS, J.M, 1988: *Del formalismo a la Neorretórica.*Madrid, Taurus
- POZUELO YVANCOS, J.M, 1998: "¿Enunciación lírica?, en F.Cabo-G.Gullón, eds: *Teoría del poema. Enunciación lírica.* Amsterdam, Rodopi, pp. 41-75
- STAROBINSKI, Jean, 1970: *La relation critique. Essai.* Paris, Gallimard.

JOSE M<sup>a</sup> POZUELO YVANCOS

