

La voluntad de juicio

Una teoría sobre el ensayo

Con selección y traducción de *Les essais*



Fernando Alfón



caterva

Fernando Alfón es escritor y ensayista. Se doctoró en Historia en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, donde también ejerce como docente. A través del premio Fundación Antorchas publicó la novela *Que nunca nos pase nada* (2003). A través de un subsidio del FNA, en 2013 publicó *Cuentos que caben en el umbral* (Editorial Paradiso). Ese mismo año publicó también *La querrela de la lengua en Argentina* (EDULP, 2013) y, bajo el mismo título, una antología de textos a través de la Biblioteca Nacional y el Museo del libro y la lengua. Su último libro es *La razón del estilo* (Nube Negra, 2017), una selección y traducción de ensayos anglosajones.

ГЛАГОЛИТВОРЕНИЕ

INDICE

EDITORIAL DE LA UINC

LA VOLUNTAD DE JUICIO

Una teoría sobre el ensayo

Con selección y traducción
de fragmentos de *Les essais*

Fernando Alfón



Universidad
Nacional
de Córdoba



caterva

EDITORIAL DE LA UNC

Directores:

Dr. Marcelo Bernal

Mgtr. José E. Ortega

Diseño de colección, interior y tapa: L. Díaz

Diagramación: Marco J. Lio

Edición: Juan Manuel Conforte

Coordinación editorial: Lorena Díaz

Universidad Nacional de Córdoba. Pabellón Argentina,

Haya de la Torre s/n. Ciudad Universitaria. Córdoba.

+54 0351 5353710 / 711 • www.editorial.unc.edu.ar

EDITORIAL CATERVA

Directores:

Luciano Guñazú, Mauro Miletti y Matías Rodeiro

Coedición del presente volumen: Matías Rodeiro

Editorial Caterva: México 620. CABA. 4300-11-83

catervaeditorial@gmail.com

Alfón, Fernando

La voluntad del juicio: una teoría sobre el ensayo / Fernando

Alfón. - 1a ed. - Córdoba: Editorial de la UNC; Ciudad

Autónoma de Buenos Aires: Editorial Caterva, 2020.

162 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-707-136-8

1. Literatura. 2. Ensayo Literario Argentino. I. Título.

CDD A864

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina.

Universidad Nacional de Córdoba, Editorial Caterva,

2020



ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción: El ensayo como tierra prometida	11
1. Estadios del ensayo	17
La voluntad de juicio	19
Origen, bautizo y constitución genérica	37
Euforión o el ensayo como un arte	44
2. El método y sus alternativas	57
El método ensayístico	59
Las ciencias sociales y la proscripción de la escritura	64
El ensayo y la universidad	73
Golpe al ensayo	77
3. Montaigne o la invención de un género	81
Esbozo biográfico	83
Los lectores de Montaigne	89
Escepticismo, sensualismo y azar	94
La Hidra del saber	101
El egotista, el egoísta y el idiota	103
En torno al estilo	110
4. Los ensayos, según Montaigne	115
Bibliografía	155

PRÓLOGO

El presente libro, cuya tesis está inscrita en su título, comienza con una breve introducción en torno al discurso sobre el ensayo. La idea de *tierra prometida* remite a los anhelos que se emplean para definirlo y las utopías que se asocian a él. Esa introducción es la clave para ingresar al resto del libro, que se despliega en cuatro partes armónicas. La primera versa sobre las preguntas que solemos formular al ensayismo, presentadas a manera de estadios. «La voluntad de juicio» intenta responder la pregunta en torno a qué es el ensayo; «Origen, bautizo y constitución genérica» responde, a su vez, a cuál fue su historia; mientras que la pregunta acerca de qué puede llegar a ser se aborda en «Euforión o el ensayo como un arte».

La segunda parte indaga sobre el método del ensayo, los problemas que suscitan su escritura, su vínculo con las ciencias sociales y sus modos de estar en la universidad. Cierra con una conjetura sobre sus golpes recientes, en Argentina, que puede leerse como una brevísima historia del ensayismo nacional y su confrontación con los regímenes dictatoriales.

La tercera parte está consagrada a Michel de Montaigne, a su obra y su filosofía. Este libro no lo postula como el fundador del ensayo, a menos que lo entendamos como un texto subjetivo, temáticamente diverso y escéptico; es decir, un tipo de ensayo muy específico: el ensayo montaigneano. Consta de un esbozo biográfico, unas notas sobre sus lectores, una disquisición sobre su filosofía, su método, su egotismo y su estilo.

La cuarta y última parte se trata de una selección y traducción al español de los pasajes en que Montaigne se refiere a la naturaleza y forma de *Les essais*, tarea que amerita una aclaración. Su primera edición se publicó en Burdeos, en 1580, y contuvo, en un solo volumen, los dos primeros libros. Recién en la edición parisina de 1588, se agregó un tercer y último libro. Estas ediciones fueron superadas, a mi entender, por la póstuma de 1595, que realizó Marie de Gournay, la hija adoptiva de Montaigne, a partir de un ejemplar corregido por él mismo. Elegí trabajar con ella, pero vertida al francés moderno a partir de la edición que hizo Guy de Pernon entre 2008 y 2010.

INTRODUCCIÓN: EL ENSAYO COMO TIERRA PROMETIDA

De una lectura general de lo que se ha escrito sobre el ensayo no es difícil deducir que siempre se lo ha ponderado. El ensayo es algo que parecería suscitar, ante todo, una apología. Como si el resto del mundo no hubiera advertido la maravilla de su naturaleza o como si estuviera amenazado. Todo ensayo sobre el ensayo suele ser, a la vez, una vindicación. Se dice de él que es libre, incisivo, crítico, vital, ágil, abierto, proteico. Incluso todas las cualidades que la academia recusa en una monografía o en una tesis —la subjetividad, el estilo, el tono confesional—, al ubicarlas en el ensayo cambian de signo: pasan a ser auspiciosas y garantías para librar, a un texto, del tedio que implica su exposición burocrática.

Esa apología la sembró Michel de Montaigne y ya floreció con Francis Bacon, cuyo gusto por este tipo de prosa lo llevó a componer un volumen a la manera de su precursor. Son los primeros pasos del ensayo concebido como un género. Había ensayos de todo tipo, y desde la Antigüedad clásica, pero a partir de Montaigne se creyó que lo eran solo aquellos de carácter diverso, sugerente y hasta bien escritos.

La reivindicación del ensayo *montaigneano* en lengua inglesa siguió con William Cornwallis, Thomas Culpeper, Joseph Addison y David Hume, que concibió al ensayo como el regreso de la filosofía a una expresión amena y cercana a la conversación. Con los ensayistas victorianos, a mediados del siglo XIX, adquirió envergadura generacional, tal como vemos en Leigh Hunt, William

Hazlitt y Alexander Smith. Otra similar se gestó en América, desde la célebre biografía de Montaigne que compuso Emerson, en Estados Unidos. Para fines del siglo XIX los británicos ya atesoraban antologías que no olvidaron calificar al ensayo como el mayor benefactor de las letras inglesas.

La apología del ensayo, no obstante, llegó a su paroxismo recién en el siglo XX, a lo largo de todo el mundo occidental. Desde Hungría se lanzó el encomio de Georg Lukács, acercando el ensayo al arte, al igual que Robert Musil lo hizo desde Austria. Una ruta alemana se trazó desde Max Bense hasta Theodor Adorno, para quien el ensayo se trata de la forma misma de la filosofía y la libertad. Desde Francia las defensas se tramaron de la mano de André Gide, Léon Brunschvicg y más tarde de Roland Barthes, quien, tres años antes de morir, confesó no haber escrito otra cosa más que ensayos. Los británicos no dejaron de elogiarlo, y a la saga ya mencionada se sumaron Virginia Woolf, Hilaire Belloc y G. K. Chesterton; más tarde hizo lo suyo Aldous Huxley. Del lado americano de las letras anglosajonas tuvo reconocimientos de escritoras como Katharine Fullerton Gerould y Elizabeth Drew. España lo ponderó por medio de José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, y luego por Juan Marichal, José Luis Gómez-Martínez, Pedro Aullón de Haro, María Elena Arenas Cruz. Son solo algunos. En Latinoamérica las defensas se diseminaron y tendieron a concebir al ensayo como la forma más auténtica de indagar en la identidad nacional. Desde México, las gestaron Julio Torri, José Luis Martínez y Alfonso Reyes, con su idea de centauro; desde Perú, por medio de José Carlos Mariátegui; y desde Cuba, por Medardo Vitier, cuyo libro *Del ensayo americano* se usa hasta el día de hoy para dar un pantallazo de toda esta bonhomía del género. Al colombiano Germán Arciniegas no le bastó los elogiosos adjetivos que el ensayo ya atesoraba y agregó que también es «incitante», «audaz», «paradójico», «avizor», atributos que acompañan aquel de haber sido el género con que Nuestra América se pensó a sí misma.

En Argentina, Martínez Estrada escribió su apología en la introducción a una selección y traducción que hizo de los *Ensayos* de Montaigne, donde los imaginó como aquello a lo que se le está permitido todo; y el mismo año, 1948, creyéndolo un género perpetuo, Adolfo Bioy Casares introdujo otra apología más para los *Ensayistas ingleses*. Enrique Anderson Imbert compuso una «Defensa del ensayo» y la saga siguió con Roberto F. Giusti, José Edmundo Clemente y Jaime Rest. Más tarde los siguieron Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, Nicolás Casullo, Eduardo Grüner, Américo Cristófalo, Ricardo Forster y Christian Ferrer, por nombrar solo algunos. Liliana Wienberg, radicada en México, escribió cosas tan auspiciosas sobre el ensayo que, aunque lo ubicó entre el paraíso y el infierno, hasta ahora solo nos contó su faceta paradisíaca. Alberto Giordano adjetivó menos, pero ya nos legó unos cinco o seis títulos sobre el tema. Silvio Mattoni, entre los más jóvenes, llegó a decir que el ensayo «es el reino de lo posible, de la promesa que el pensamiento le hace a la percepción y al saber de un viaje hacia lo que todavía no está dicho»¹.

Componer panegíricos en torno al ensayo fue una declaración de principios que entró en ebullición, en la universidad, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sumo entonces a Michel Foucault, que lo encontró como el cuerpo vivo de la filosofía. Estos nombres no son marginales: renovaron los estudios humanísticos, auspiciaron nuevas epistemologías y fundaron cátedras. El hecho parece paradójico. La universidad, erigida como principal muro de contención contra el ensayo, creó a contraluz las condiciones para su ditirambo. Los ensayistas habitan la universidad o residen en sus fronteras. Incluso los que están por fuera envían a menudo señales de vida que la universidad absorbe o amplifica. El caso de Barthes es célebre; formado como autodidacta, termina como un prohombre del Collège de France; incluso el caso de

¹ MATTONI 2001, 56.

Walter Benjamin que, no habiendo sido admitido a tiempo, hoy no falta en casi ninguna bibliografía.

El vínculo entre ensayo y universidad nos obliga a repensar la presunta amenaza con que ésta lo asestaría; amenaza a partir de la cual se escribieron muchas de las vindicaciones que mencioné. Varias de las veces que se enfatiza las virtudes del ensayo, se le cree defender de la escritura que se le opondría: la monografía, el *paper*, la tesis. Pero estos también tomados en su plano genérico, en la abstracción que los presenta como textos herméticos, objetivos y sistemáticos. Se cree, así, que dentro de los discursos escritos del conocimiento hay dos grandes géneros antitéticos: el ensayo (abierto) y el tratado (cerrado). Planteado de esta manera es un error: supone que el ensayo no es capaz de producir conocimiento riguroso, o que el tratado no desciende jamás a la tentación ensayística. La imaginada amenaza hacia el ensayo, no obstante, redundante en su propio beneficio; la épica que deriva de su proscricción es constitutiva de su historia. Si está amenazado es porque está vivo.

La defensa tan enfática de un género literario solo puede hacerse apelando a un arquetipo. Nadie suele defender la novela o la crónica en sí; se defiende *un* novelista o *una* crónica, pero no la generalidad llamada *novela* o *crónica*, por la sencilla razón de que abundan los ejemplos que no sabríamos cómo defender. El caso del ensayo es distinto; suele acarrear defensas *in abstracto*. La razón no es extraña; las cosas que se asocian a él son tan promisorias que es inconcebible que exista algún escritor que no anhele escribir ensayos.

En una definición de manual, Harold G. Merriam aseguró que, aquello que sea un ensayo, «jamás ha sido precisado exactamente»². Esa imprecisión tan asentada es una revelación: la indeterminación radica en que hacía falta que un tipo de escritura

2 MERRIAM 1943, 145: «What the essay is has never been precisely determined». Todas las traducciones son mías, excepto donde se aclara en la bibliografía.

quedara como proyección y se situara en un lugar donde los textos solo fueran imaginables. Chesterton subrayó su carácter experimental al punto que «un hombre en realidad nunca escribe un ensayo: ensaya escribirlo»³. Como si el ensayo estuviera en las antípodas de su realización concreta y en esa misma imposibilidad radicara su esencia.

En un pasaje de *Un género culpable*, Grüner definió al ensayo como una desviación singular de la interpretación, una pasión, una voluntad de confrontación, un compromiso con el estilo, una reivindicación de la mezcla, de la impureza, etcétera. Después agregó: «Nunca he podido escribir un ensayo así, desde ya [...], pero hablo de mi *deseo*, no de mi comodidad»⁴. La diferencia de esta definición no es tanto las cualidades que adosa al ensayo —también son apologéticas—, sino el carácter desiderativo que confiesa. Convertir el ensayo en un género es un anhelo. El ensayo se discute en su esfera arquetípica. Existe la voluntad de que el ensayo tienda a ser de una determinada manera; existe la voluntad, no el caso concreto.

Cuando se esgrime una apología sobre el ensayo, se hace sobre la base de la suma representativa de todas las cualidades que se asocian a él; deviene, así, en un *texto ideal*. «Nada mejor que decirle ensayo a esta permanente apología de la escritura azarosa como un “no hallarse” o “un hallarse” solo por un golpe súbito del acaso»⁵. La vastísima tradición de textos sobre el ensayo casi nunca alude a ensayos concretos. Llamamos *ensayo*, ahora, a aquello que no está en ningún otro lado más que en *el discurso sobre el ensayo*. Por eso rechaza constituirse como objeto de estudio e impide especificar su incumbencia: es más una posibilidad que un hecho. Es una vacante que, al poder tramar sobre ella un horizonte de esperanzas, allana el camino a la apología.

3 CHESTERTON 1932, XI.

4 GRÜNER 1996, 94.

5 GONZÁLEZ 2002, 14.

El ensayo es una definición de ensayo; es esa abstracción hacia la cual la enorme, difusa e inasible masa de seres llamados ensayistas dirigen sus anhelos y diseñan su tierra de promisión. Todo lo que la filosofía no alude, la sociología no comprende o la literatura no expresa, se dispara hacia el ensayo como si fuera una gigantesca Fontana de Trevi abierta a recibir monedas de todas las naciones y de todos los valores. Que el ensayo aún no tenga una universidad consagrada a su estudio, o una carrera, no es más que otra suerte que redunde en su propio beneficio; persiste por esa carencia. Desde el momento que deje de generar apólogos y comience a producir descripciones específicas, no cabe más que esperar la disolución de su promesa. Cuando se deslinden muy bien sus fronteras, quizá el ensayo resigne su función utópica. Hará falta, para entonces, imaginar otra escritura capaz de expresar lo inexpressable. Cualquier nombre o forma que esa sustitución adquiera, será un nuevo avatar del ensayo.

LA VOLUNTAD DE JUICIO

El ensayo es un género literario que se caracteriza por su flexibilidad y su capacidad para abordar una amplia gama de temas y estilos. Su estructura puede ser libre, permitiendo al autor explorar ideas y argumentos de manera más espontánea y menos estructurada que en otros géneros literarios. Este tipo de escritura suele ser más subjetiva y personal, reflejando la perspectiva única del autor sobre un tema determinado. Además, el ensayo puede adoptar diferentes formas, desde el ensayo académico hasta el ensayo de opinión o el ensayo creativo, lo que le confiere una gran versatilidad.

El ensayo

1. ESTADIOS DEL ENSAYO

Todo el mundo puede escribir un ensayo, pero hacerlo bien requiere disciplina y dedicación. El proceso comienza con la elección de un tema que sea interesante y relevante para el lector. Luego, se debe investigar y recopilar información sobre el tema, lo que puede ser un desafío para algunos escritores. Una vez que se tiene suficiente material, se debe organizar las ideas y crear un plan de escritura. Este plan puede ser flexible y cambiar a medida que se avanza en el proceso de escritura. Finalmente, se debe escribir el ensayo, lo que puede ser un proceso largo y laborioso. Una vez que se ha terminado, se debe revisar y editar el ensayo para asegurarse de que sea claro, conciso y atractivo para el lector. Este proceso puede ser repetido tantas veces como sea necesario para mejorar la calidad del ensayo.

A medida que se avanza en el proceso de escritura del ensayo, se debe ir definiendo el tema y el propósito del ensayo. Esto puede ser un desafío para algunos escritores, pero es esencial para crear un ensayo coherente y atractivo. Una vez que se ha definido el tema y el propósito, se debe investigar y recopilar información sobre el tema. Esto puede ser un proceso largo y laborioso, pero es esencial para crear un ensayo bien informado y atractivo. Una vez que se ha recopilado suficiente información, se debe organizar las ideas y crear un plan de escritura. Este plan puede ser flexible y cambiar a medida que se avanza en el proceso de escritura. Finalmente, se debe escribir el ensayo, lo que puede ser un proceso largo y laborioso. Una vez que se ha terminado, se debe revisar y editar el ensayo para asegurarse de que sea claro, conciso y atractivo para el lector. Este proceso puede ser repetido tantas veces como sea necesario para mejorar la calidad del ensayo.

LA VOLUNTAD DE JUICIO

El problema

Tras el nombre *ensayo* se han escrito los textos más diversos: discursos, versos prosificados, teorías del arte, cosmogonías, diccionarios filosóficos, epístolas, diálogos, manifiestos y hasta diseños arquitectónicos de ciudades utópicas. En su empleo vulgar, la palabra *ensayo* puede servir para casi todo; en su empleo específico, también. Montaigne usó la palabra *essai* para nombrar a sus escritos, pero difiere mucho del *essay* tal cual lo entendió Locke, que difiere a su vez del *essay* con que Poe tituló a su *Eureka*. Voltaire, Diderot y Taine también titularon *essais* a algunos de sus trabajos: distan mucho de los de Montaigne. Esta polisemia no trabaja en desmedro del ensayo; es una hendija por donde se alumbraba una clave.

A menudo los intentos por definir al ensayo no dejan de ser un acto desiderativo. Pretendiendo dar con el *qué es* se explicita aquello que se *desea* encontrar en él. El caso más palmario es el de Adorno (1958), que pareciera haber pensado, al presentar la forma del ensayo, en un arquetipo. La razón no es inefable: el ensayo es un tipo de producción tan vasto, que se lo suele acotar presentándolo tal cual se ajusta a los anhelos. Ese anhelo de arquetipo goza, al día de hoy, de un asombroso acuerdo: salvo raras excepciones, se cree que hay una *esencia* en el ensayo. Luego, esa esencia suele remitir a valores positivos: gran estilo, libertad, compromiso,

poder de sugestión, heterogeneidad, carácter polimorfo, naturaleza proteica, etcétera. Son de las presunciones más recurridas, pero descansan sobre un anhelo. Los ensayos que no reúnen alguna o ninguna de estas cualidades ¿no son ensayos? Se suele esperar de él un conjunto de rasgos promisorios, de los que otros géneros pueden estar exentos. Un poema, por ejemplo, puede ser malo, no obstante no se le niega el carácter de poema. A menudo la vara para delimitar un ensayo es la condición de estar «bien escrito», sin la cual se duda de su condición ensayística.

Son tantas las esencias atribuidas al ensayo que no falta, incluso, aquella que postula imposible su definición. Sin duda se trata de la más paradójica: decir que el ensayo es *indefinible* suena a precepto. Para atenuar su forma de ley, algunos esgrimen una definición escéptica. Si hay algo de lo que el ensayo no carece, es de intentos por su definición, y casi no hay ensayista que, en algún momento, no haya sentido la necesidad de explicitar qué es lo que hace cuando hace un ensayo. Es común que el prólogo de un libro que los reúna contenga, explícita o sugerida, la pregunta en torno a sus alcances. No se trata (deseo que no se trate) de un complejo de identidad, sino más bien de un signo de su propia naturaleza. Esos intentos definitorios, o bien recurren a la negación y derivan el ensayo de un largo proceso de sustracciones —*no es* un tratado, *no* precisa explicitar sus fuentes, *no* tiene un método a priori—; o bien llegaría como resultado de una sumatoria de rasgos positivos —es diverso, combina géneros, articula distintos registros de lengua, reúne lo popular y lo culto, etcétera—. Todas estas presunciones, sin embargo, no dejan de tener serios problemas. Intentaré demostrarlo.

Las presunciones de un saber dudoso

1. La primera y más asentada presunción liga al ensayo a un saber provisorio, y de aquí que se crea que se trata de un *texto sin exhaustividad*. Es definición de manual y confina al ensayo al ámbito del

boceto. Montaigne fue el primero que preparó el terreno para esta presunción; luego Bacon, al referirse a los suyos como «*dispersed meditations*»¹. Octavio Paz, para quien el ensayo no cede a la tentación de ser categórico, sentenció: «No agota su tema, no compila ni sistematiza: explora»². Jaime Rest agregó que, más bien, se trata de «un atisbo, no el resultado de una pesquisa exhaustiva que agotó los medios de comprobación»³.

Todas las otras cualidades, no obstante, que identificamos con la exhaustividad, se ajustan perfectamente a muchos ensayos. *An Essay Concerning Human Understanding*, de Locke, no parece carecer de ellas. Tampoco podemos dudar de que los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* no sean exhaustivos; otros estudios sobre el Perú no lograron ser más exhaustivos que el de Mariátegui. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* no parece ser el borrador de un libro futuro, menos tentativo y más profundo sobre el tema. De modo que un ensayo puede esbozar un tema o examinarlo hasta el tuétano, sobrevolarlo o discernirlo por completo, sugerirlo apenas o intentar agotarlo. Oponer la investigación (entendida como exhaustividad) al ensayo (entendido como provisorio) es creer que este no investiga o que aquella no ensaya. No es posible definir al ensayo como boceto.

2. La segunda presunción, similar a la anterior, liga el ensayo al *texto inacabado*. Invoca a menudo la metáfora teatral en que el ensayo se opone a estreno: aquel es lo indefinido, provisorio y diverso, esto es el resultado, la conclusión y lo compacto. Georg Lukács encontró al ensayista como un precursor de algo venidero, una suerte de Bautista que anuncia a un Otro, mayor y completo⁴. Gilbert K. Chesterton agregó que jamás se escribe un ensayo, sino que apenas se puede ensayar escribir uno⁵. La idea de Adorno de

1 BACON 1612, 340.

2 PAZ 1980, 98.

3 REST 1982, 18.

4 LUKÁCS 1910, 36.

5 CHESTERTON 1932, XI.

que el ensayo no ostenta ni principio ni fin se amoldó muy bien a esto. Laplantine, refrendando a Adorno, afirmó que se trata de un pensamiento en vías de elaboración (*work in progress*) y que únicamente «la construcción gramatical del gerundio (“en vías de”) es susceptible de dar cuenta de esa movilidad que jamás privilegia la obra, el producto, el resultado, la conclusión, sino la marcha, la búsqueda en sus fracasos y fallos»⁶.

Si por *inacabado* se entiende que no se dice la última palabra y que nuevas investigaciones sumarán nuevos conocimientos, entonces toda la ciencia es un ensayo. Si por *inacabado*, en cambio, se entiende aquello que no llegó a conclusiones o a cierta extensión, nadie que lea *The Golden Bough*, de Sir James Frazer, o el *Contrapunteo cubano*, de Fernando Ortiz, o el *Facundo*, de Sarmiento, se persuadirá de que se tratan de textos inacabados. Lo son, en todo caso, como cualquier tratado científico. Que un texto tenga aspecto *definitivo* no implica que dicte la última palabra. La idea de *acabado* es solo a los fines editoriales: la imprenta fija un momento de encuadernación, pero *no acaba* con el libro. La idea de una obra, libro o texto está en las antípodas de la idea de fin. ¿De qué texto podemos decir que no le espera un nuevo episodio de sentido, de lectura, de continuación?

3. Una tercera presunción sobre el ensayo es que *no confiesa sus fuentes*. Es común creer que el ensayista se desentiende de la cita, en cuanto a quién lo dijo, dónde y si lo dicho es textual o no. Así lo ejecutaba Montaigne. Ortega y Gasset no solo lo creyó despreocupado de las fuentes, también dijo que «el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita»⁷. Gómez-Martínez llegó a la conclusión de que este rasgo era distintivo del ensayo, y dedicó un capítulo entero (8. «Imprecisión en las citas») de su *Teoría del ensayo* para demostrarlo.

6 LAPLANTINE 2001, 262-263.

7 ORTEGA Y GASSET 1914, 318.

Tantísimos ensayos, no obstante, se apartan de esta regla. En sus *Pensées*, Pascal parece estar preocupado por confesar sus citas de forma precisa. Uno de los ensayos más importantes de Brasil, *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, ostenta tantas notas bibliográficas que, por sí solas, podrían constituir un ensayo aparte; así como Todorov tramó otro casi por entero entretejiendo citas: *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*. De modo que la cita no parece preestablecida en el ensayo: puede estar explícita o no, puede constar en una bibliografía o no. No hay una forma de citación que sea común al ensayo.

4. Otra presunción postula que *el ensayo no tiene método*. Así lo creyó Arthur C. Benson al juzgar que no era necesario que se ajuste a ninguna regla particular⁸; también lo creyó Adorno y Jean Starobinski, que llegó a preguntarse: «¿es posible definir el ensayo, una vez admitido el principio de que no se somete a ninguna regla?»⁹.

Si por método entendemos el modo de argumentar que cada uno adopta, no veo posible que un ensayo carezca de uno. *Das Kapital* se trata de un ensayo y es un método tan sistemático que Marx quiso, incluso, ponerle nombre: economía política, materialismo dialéctico. Arthur Schopenhauer escribió un ensayo que tituló *Die Welt als Wille und Vorstellung*, siguiendo pasos muy pautados. Pero si hay alguien que pretendió terminar con la incerteza del ensayo, con el escepticismo filosófico de Montaigne y, en general, buscó un método universal y abstracto, ese fue Descartes, pero he aquí la notable paradoja del *Discours de la méthode*: se trata de un ensayo. Todo intento de superar al ensayo parece encontrarse con el revés de su confirmación.

5. La presunción de que *el ensayo no es un texto científico* acarreo una de las mayores polémicas. «Quien ande en busca de

8 BENSON 1922: «It need conform to no particular rules».

9 STAROBINSKI 1982, 11 : «Mais ils m'obligent aussi à un interrogation: puet-on définir l'*essai*, une fois le principe admis que l'*essai* ne se soumet à aucune règle?».

ciencia [escribió Montaigne], que vaya donde ella se encuentre, pues en modo alguno hago yo profesión científica»¹⁰. Lukács agregó que, al reunir concepto y forma, los ensayos «excluyen la obra fuera del campo de las ciencias y la ponen junto al arte»¹¹. Laplantine quiso ser categórico: «El ensayo no es un género literario ni mucho menos científico»¹². Es una de las presunciones más difundidas, más consolidadas y más interesantes para la propia historia del ensayo, pues, tal cual lo concibo, en el ciclo de su desarrollo gestó, a modo de subgénero, el ensayo científico (el tratado, la tesis, la monografía) un hijo díscolo de tendencia parricida.

El discurso científico anheló, varias veces, desprenderse del ensayo. Hay textos científicos muy poco ensayísticos, pero hay ensayos muy científicos. La ciencia moderna es enteramente tributaria del ensayo europeo anterior al siglo XIX. Los ensayos de Galileo y Copérnico podrán parecer poco científicos hoy, pero le debemos el estado actual de la astronomía. Buffon no encontró en Aldrovandi ningún atisbo de historia natural, sino recopilación de leyendas; los naturalistas modernos, luego, encontraron a Buffon muy ensayista. Ya no se estudia una lengua con el método de Bopp y los hermanos Grimm, pero ¿es posible concebir la lingüística sin ellos? Debiéramos ser más previsores al desdeñar por ensayística a la ciencia del pasado; así, la ciencia del futuro quizá sea más piadosa con nosotros. El límite entre ensayo y ciencia se establece por convenciones; cuando un pensamiento logra imponerse suele llamarse a sí mismo *científico*. La historia de la ciencia es la historia de cómo se ha corrido sucesivamente este límite.

Pero agreguemos una nota más a este capítulo, que tanto lo amerita. Uno de los intentos más logrados de fundar una ciencia

10 MONTAIGNE 1580-1595, *Les essais* II, 10, 1 : «Qui est en quête de science, qu'il la cherche où elle se trouve: quant à moi, il n'est rien dont je fasse moins profession».

11 LUKÁCS 1910, 3: «aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen».

12 LAPLANTINE 2001, 261.

positiva provino de la lingüística. Los formalistas rusos la imaginaron posible para la literatura, a partir de la localización, aislamiento y estudio específico de lo que Roman Jakobson llamó la «literariedad». Los visos de cientificidad de esos estudios son innegables, así como es sugerente el título de los fascículos en los que los expusieron: *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*.

La ciencia no tiene un método prefijado. No ignoro que ha sido muy fuerte la pretensión de que lo tenga, y que muchos creen que ese método ya existe, que es infalible y triunfal. Basta echar una ojeada retrospectiva de la ciencia para advertir que esto es una vocación —de carácter totalitario, sin duda—, pero solo una vocación.

6. Ligada al problema del ensayo y la ciencia está la presunción de que *el ensayo no es una tesis, ni un tratado, ni un sistema*. Max Bense entendió que se diferencia de un tratado, pues «escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro»¹³. Eduardo Nicol aconsejó que no se le reclame «una severa congruencia sistemática, cosa que es propia del género *episteme*»¹⁴. Pero suelen ser las universidades las que así lo creen, lo enseñan y lo legitiman, por una sencilla razón: es de las universidades de donde suelen emanar las tesis, los tratados, los sistemas. Se cree que estos textos son algo bien definido, tienen partes ineludibles, un lenguaje preciso y una forma de citación inequívoca. Se cree, también, que no son ensayos porque son objetivos, etcétera.

Digo que *se cree* que son textos bien claros y definidos porque cuando se compara, por ejemplo, distintas tesis —no ya de universidades distintas, sino de distintas carreras de una misma universidad e incluso distintas tesis de una misma carrera— resulta que no están construidas con criterios bien claros ni exentos de discusión. Las universidades suelen entender mal lo que es un ensayo y así han cometido desaciertos que enlutan sus anales. Varias

13 BENSE 1947, 24.

14 NICOL 1961, 218.

tesis de indudable valor han tenido problemas en la universidad: la que presentó Nietzsche, por ejemplo, en 1871, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*; la de Simmel, en 1881, bajo el título *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*; y la de Benjamin, en 1925, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Ulrich Wilamowitz acusó a Nietzsche de trasgredir los cánones académicos; el tribunal que juzgó la tesis de Simmel, directamente, la rechazó; luego, la Universidad de Frankfurt le advirtió a Benjamin que su tesis era muy «inusual» y lo inhabilitaron. Estas tres tesis han sido acusadas, en definitiva, de ensayísticas; deberíamos adherirnos a esa acusación, pero no para condenarlas, sino para demostrar que no por ensayísticas debieron dejar de ser estimadas como tesis universitarias.

Las presunciones de orden gráfico

Existen otras presunciones, ahora de orden gráfico, que enuncian que el ensayo es un texto breve y en prosa. Veámoslas en detalle.

1. A menudo se cree que la consecuencia de un borrador o de un texto inacabado termina necesariamente siendo un *texto de poca extensión*. Quizá algo de esto haya creído Pascal al publicar su primer texto científico, «Essai pour les coniques» (1640), de una sola carilla. El ensayo es una «breve composición en prosa», afirmó Essie Chamberlain¹⁵; Enrique Anderson Imbert agregó que es, además, «lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada»¹⁶ y Aldous Huxley lo refrendó: «casi por definición, el ensayo es una pieza corta»¹⁷. Todos los que escriben ensayos cortos apelando a la idea de que no se deben extender, de alguna manera difunden esta presunción. Encuentran un correlato entre la brevedad del esfuerzo intelectual y la brevedad del tamaño que se precisa para escribirlo.

15 CHAMBERLAIN 1926, XXI: «brief prose composition».

16 ANDERSON IMBERT 1945, 123.

17 HUXLEY 1958, V: «almost by definition, the essay is a short piece».

La brevedad es una característica que alcanza a muchos ensayos de Montaigne; sin embargo, en el segundo libro encontramos uno que se titula «Apologie de Raymond Sebond», de unas 170 páginas, que a menudo se edita por separado. La *Histoire des origines du christianisme*, de Renan, tampoco nos dan respiro, por no hablar de *Der Untergang des Abendlandes*, de Spengler, que supera las mil páginas. Hay tantos casos como estos que definir al ensayo como un texto corto solo alcanza a los ensayos cortos.

2. Se presume, también, que *el ensayo es prosa*. Así lo entienden Chamberlain (1926), Anderson Imbert (1945) e incluso Vitier, quien lo aclaró, pues «en la literatura inglesa, sobre todo, hay piezas en verso que son y se titulan *essays*»¹⁸.

Los ingleses, sin duda, ostentan ensayos en verso, pero no de manera extraordinaria. El primero que llevó ese nombre, *The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie*, del rey James I, fue publicado en 1584 y estaba en verso. Nació, así, una tradición ensayística versificadora que ostenta obras como *An Essay on Criticism* (1711), que Alexander Pope compuso sobre la propia forma de realizar ensayos. Usual entre los ingleses, pero también entre los griegos (Empédocles y su *Naturaleza*); entre los latinos (Lucrecio y su *Naturaleza de las cosas*); hasta entre los renacentistas (Lope de Vega y su «Arte nuevo...»). Son todos poemas, son todos ensayos. De modo que, así como la extensión no es definitorio del ensayo, tampoco lo es su disposición gráfica. Ya nos lo había explicado bien Aristóteles, al discernir que el hecho de que Empédocles escribiera en verso no bastaba para dejar de ser un fisiólogo (*Poética*, I).

Las presunciones en cuanto al tema y la persona

1. La presunción de que *el ensayo se ocupa de diversos temas* suele identificarlo con la dispersión. Como ya mencioné, Bacon

18 VITIER 1945, 46.

encontró a los ensayos como «dispersed meditations»; Anderson Imbert, ocupados en «un ilimitado registro de temas»¹⁹; y Aullón de Haro agregó que pueden «tratar acerca de todo»²⁰, siempre y cuando ese trato se focalice durante la confrontación del ensayista con el mundo.

Si bien ameritaría mayor espacio definir qué es ocuparse de un solo tema, el ensayo lo ha hecho muy bien. *The Wealth of Nations*, de Adam Smith, no parece correrse mucho del tema que enuncia en su título. *Die protestantische Ethik*, de Max Weber, en la diversidad de asuntos a que alude, no se aparta nunca de uno: demostrar el influjo determinante de ciertos ideales religiosos en la constitución de un sistema económico. La *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, son tres libros que versan siempre sobre el mismo tema. La diversidad temática, por tanto, no es esencial al ensayo.

2. La presunción de que *el ensayo se presenta en primera persona*, de la que a continuación me ocupo, enuncia que siempre hay un yo detrás de un ensayo, aunque no se confiese. Otra vez es Montaigne la fuente para creer que el ensayo versa, en última instancia, sobre el ensayista: «yo mismo soy la materia de mi libro»²¹. Esta confesión ha cobrado forma de principio en Liliana Weinberg: «Todo ensayo lleva la firma de su autor»²²; en Pozuelo Yvancos: «Todo en los grandes ensayos remite a un Autor»²³ y en Alberto Paredes: «el ensayo o discurso acontece en primera persona»²⁴.

No hay duda de que los ensayos son escritos por alguien, pero ese alguien ¿es siempre una primera persona del singular? La presunción de la preeminencia del yo en el ensayo ha colaborado enormemente en la percepción de que se trata de un género

19 ANDERSON IMBERT 1945, 123.

20 AULLÓN DE HARO 1992, 131.

21 MONTAIGNE 1580-1595, I «Au lecteur»: «je suis moi-même la matière de mon livre».

22 WEINBERG 2001, 15.

23 POZUELO YVANCOS 2007, 248.

24 PAREDES 2008, 38.

subjetivo; de modo que, todo lo que no se considera ensayo ¿es objetivo? En Bacon encontramos un *se* impersonal, como en Locke; mientras que Foucault escribió *Les mots et les choses* casi sin emplear el *yo*. Lakoff y Johnson escribieron libros a dúo, como Adorno y Horkheimer, como Hardt y Negri. En *Capitalisme et Schizophrénie*, Deleuze y Guattari también confiesan haberlo escrito entre los dos, pero a la vez creen ser una comunidad. Los manifiestos, algunos muy ensayísticos, suelen emplear la primera persona, pero del plural: nosotros. Es común que una revista o un diario genere un tipo de texto colectivo, de carácter editorial, que bien puede estar firmado por dos, o por tres, o por una expresión aún más vasta, una corporación, un partido, una corriente política. De modo que el ensayo, si bien suele estar escrito en primera persona, puede no estarlo.

Las presunciones en torno a lo genérico

El ensayo no solo causó dificultades en cuanto a su definición, sino también, y sobre todo, a la hora de ubicarlo dentro de la teoría de los géneros literarios. Otro grupo de presunciones se enlistaron al respecto.

1. Una de ellas fue definirlo como *un texto de frontera*. Si en ningún género se encuentra, se pensó, es porque quizá resida en los límites. Lukács lo situó entre la ciencia y el arte, al igual que lo concibió el “Ulrich” de Robert Musil, que, ante la disyuntiva de tener que matar al sabio o al escritor, recurrió a un precepto bíblico: «No matarás»²⁵. Bense insistió en esta misma senda y lo encontró en un *confinium* (proximidad) entre la poesía y la prosa; Paz, entre el tratado y el aforismo.

En esta solución encuentro un problema. Decir que el ensayo es fronterizo es decir que participa de otros géneros. Si un ensayo, por ejemplo, linda con la novela, ergo, la novela también

25 MUSIL 1930, 261: «Du sollst nicht töten».

es un género fronterizo, pues linda con el ensayo. Observados en su singularidad, todos los textos se encuentran en las fronteras. Ninguno encaja rigurosamente en un género, porque un género es una abstracción, un tipo ideal destinado a pensar aquello que, en su singularidad, es impensable. Los géneros no existen más que como regularidades imaginadas.

2. La presunción de que el ensayo es un género de frontera es similar a aquella de que es un *género de géneros*, un tipo de texto en el que caben todas las formas. Alfonso Reyes lo vislumbró como un centauro, una fusión que lo contiene todo, idea que Martínez Estrada refrendó al escribir que al ensayo «le está permitido serlo todo»²⁶, pero es por eso que «no puede ser otra cosa» más que un ensayo. Réda Bensmaïa retomó esta senda y aseveró que el ensayo es «la matriz de toda generación posible»²⁷.

Las imágenes de centauro, de totalidad y de matriz son muy sugerentes y se acercan a identificar al ensayo como un Aleph, identificación que le cabe por igual a otros tipos de texto. Un cuento como «The Purloined Letter» contiene en ciernes otros tantos géneros: el ensayo es uno de ellos; y así, novelas como *Ulysses*, *Der Mann ohne Eigenschaften* o *Rayuela* contienen también la cita, el aforismo, el verso y el cuento, cuanto menos, entre otras tantas formas que están sugeridas. No creo que pueda decirse que el ensayo contenga algo que, en sí, lo haga ser un género de géneros, un género antropófago o una suerte de antegénero. Eso también se puede decir de la poesía, de los diálogos platónicos, de las epístolas latinas.

3. Otra de las presunciones en torno a los géneros es aquella que presenta al ensayo como un *anti-género*. Presume que el ensayo es *un* ensayo, que en su singularidad crea un universo incomparable, esconde su propia definición y enseña sus propias reglas. Quienes militan en esta tendencia afilian el ensayo al arte.

26 MARTÍNEZ ESTRADA 1948, X.

27 BENSMAÏA 1986, 124: «la matrice de toute généricité possible».

La *Estética* de Benedetto Croce podría servir para defender esta posición, pues aquí el arte solo produce obras individuales y la pretensión de establecer relaciones entre ellas (crear géneros literarios) es una operación lógica, ajena por completo al arte. La libertad que Adorno encontraba en el ensayo lo alejaba de toda posibilidad genérica; como si el ensayo se pulverizara ahí mismo donde tiende a la generalidad y al método. Nicolás Rosa reconoció que el nombre ya es un término genérico, pero que el ensayo «se compromete a una designación formal irreductible a la expresión misma de “género”»²⁸.

Cercana a esta perspectiva está aquella otra que encuentra la singularidad, más que en el texto, en quien lo escribe; luego dirá que «hablando estrictamente, no hay ensayos sino ensayistas»²⁹. Montaigne ya sugirió la idea cuando afirmó que *Les essais* y él son la misma cosa, y «quien toca a uno toca al otro»³⁰.

Esta definición —llamémosla indefinible— no halla ninguna regla y hasta la mera expresión *ensayo* le resulta un posible equívoco, justamente, por su carácter genérico. El primer problema de esta presunción es que la singularización le cabe por igual a todas las obras literarias. No veo por qué sería único un ensayo y no una novela o un cuento. El segundo problema es que, considerar a todos los ensayos como únicos e incomparables, también parece ser un anhelo.

Las presunciones en cuanto a la literatura y la ficción

1. La condición participial que mencioné más atrás presumió a menudo que *el ensayo es literatura*, es decir, una de las manifestaciones del arte. Ya lo concebían así los griegos, lo convirtió en un credo el romanticismo alemán y lo llevó hasta el extremo Oscar

28 ROSA 2003, 26.

29 MARICHAL 1957, 14-15.

30 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 5: «qui touche à l'un touche à l'autre».

Wilde, propagando la idea de que el ensayo es la mayor de las artes. Bense llegó a decir que el ensayo «es él mismo una realidad literaria»³¹ y Barthes, que es «casi una novela: una novela sin nombres propios»³². Weinberg, aunque no cree que el ensayo se trate de ficción, afirma que es «trabajo artístico sobre el lenguaje, voluntad de estilo, poética del pensar: una poética de la interpretación»³³.

Lukács creyó que, no por ser un arte, el ensayo sea ajeno a la ciencia. Lo creyó un género limítrofe y a la vez autónomo. A menudo, no obstante, se califica al ensayo como género artístico para restarle cientificidad. Charles Darwin se hubiera amargado mucho si le hubieran dicho que su ensayo sobre *On the Origin of Species* era un poema en prosa. Los ensayos sobre la relatividad, de Albert Einstein, no los vamos a encontrar en las librerías en el anaquel de las novelas. Claude Lévi-Strauss alcanzó una gran prosa en *La pensée sauvage*, pero esto no arruina su aspiración científica. Hay ensayos que están bien escritos y a menudo sentimos la fuerza estilística que los auxilia, pero esta virtud no los convierte en textos «literarios», si por literario pretendemos decir que se oponen al tratado, a la tesis, al trabajo científico. Ensayos que son literatura, abundan; ensayos que no lo son, que no pretendieron serlo, que aún no se leen como literatura, también.

2. Ha sido tan discutida la presunción anterior que, con igual énfasis, se ha sostenido lo contrario: *el ensayo no es ficción*. Así lo creyó Adorno, para quien el ensayo se trata de un texto que manipula conceptos y argumentos. Lo refrendaron, entre otros, Glaudes y Louette, «porque el objeto del ensayo no es simular acciones dentro de una narración»³⁴; y Pozuelo Yvancos, para

31 BENSE 1947, 24.

32 BARTHES 1975, 695: «L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne que ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres: que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman son noms propres».

33 WEINBERG 2006, 150.

34 GLAUDES Y LOUETTE 1999, 26.

quien «el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada»³⁵.

Sin embargo, muchos ensayos no evitaron la ficción, y a menudo lo lograron con éxito. Es el caso de *Eureka*, que en sus primeras páginas contiene la transcripción de unos fragmentos de una carta hallada en una botella, escrita en el año 2848. El ensayo, de vastísimo poder sugestivo y de enorme influencia en Baudelaire, contiene un subtítulo, «a prose poem». No se trata de una ironía, y la prosa poética que, sin duda, tonifica el texto, no debilita su fuerza argumentativa. *Eureka* tiene, además, un segundo subtítulo: «an essay on the material and spiritual universe». No creo que Adorno —que se animó a muchas cosas— se hubiera animado a decir que no se trata de un ensayo. También el *Ariel* es un ensayo, pero esgrimido por un personaje de ficción: Próspero. Muchos de los ensayos de Borges no surten efecto si no se siente el poder ficcional que los alienta. Muchas novelas son ensayos encubiertos, donde lo que sucede es el avatar de una idea, una tesis o una cosmovisión del mundo. ¿Qué elemento determina que el *Sartor Resartus*, de Carlyle, sea novela o ensayo? Aldous Huxley concibió una bajo el título *Point Counter Point*. Unamuno escribió algunos ensayos novelados a los que creyó conveniente inventarles un género nuevo: la *nivola*. ¿Qué sucede cuando un fragmento de ensayo se cuela en medio de una novela, como en *El coloquio de los perros*, de Cervantes? ¿Deja, por un rato, de ser novela? ¿Le negamos al ensayo ingresar al gremio, por novelado? No es posible definir al ensayo como género ajeno por completo a la ficción.

La voluntad de juicio

Tal como hemos visto, lejos de tender a una forma modélica, el ensayo adoptó las formas más diversas: supo ser boceto, como muy

35 POZUELO YVANCOS 2007, 248.

exhaustivo; parecer inacabado, como muy completo; no confesar sus fuentes, como abundar en citas; parecer caótico, como muy metódico; ajeno a la ciencia y su fundamento; contrario a las tesis y modelo de ellas. Y así como no se restringió a las presunciones de un saber dudoso, tampoco se rigió por limitaciones gráficas, temáticas o gramaticales: hay ensayos cortos, como largos; escritos en prosa, como en verso; que se ocupan de diversos temas, como de uno solo; escritos en primera persona, tanto del singular como del plural. Hay ensayos que son literatura y otros que no lo son; ficcionales o realistas.

Si es, por lo visto, imposible tomar alguna de las presunciones referidas como definitoria del ensayo; ¿qué resta para sus clasificaciones? Se han hecho agrupamientos de todo tipo. Chamberlain (1926) los dividió en seis: personal, descriptivo, boceto personal, crítico, editorial y reflexivo. Huxley (1958) creyó mejor discriminarlos en tres polos: el autobiográfico, el objetivo y el abstracto; pero ese mismo año, José Luis Martínez (1958) fue más generoso y los presentaba bajo diez formas: literario, poético, fantástico, doctrinario, interpretativo, teórico, crítico literario, expositivo, crónica y periodístico. José Edmundo Clemente (1961) volvió a reducirlos a tres formas principales, pero de otro tipo: sociológicos, literarios y filosóficos. Estas clasificaciones son didácticas, pero no revelan nada decisivo del ensayo. Son, podríamos decir, a los efectos editoriales o de clasificación.

Existe, por último, una diversidad de textos que no llevan el nombre de ensayo, pero que lo son por entero: los diálogos de Séneca, las biografías de Plutarco, las epístolas de Cicerón, las confesiones de San Agustín, el discurso de La Boétie, el diccionario de Voltaire, el panfleto de Benjamin Constant, las cartas de Herder, los fragmentos de Nietzsche, los bocetos de Irving, los aforismos de Bacon, los epigramas de Swift, los tratados de Montalvo, las tesis de Benjamin, los estudios de Toynbee, el monólogo de Rodó, el contrapunteo de Ortiz, las estimaciones de Mather, las meditaciones de Ortega, el epítome de Las Casas, el diario de Gombrowicz.

Toda esta realidad parece haber sido bien comprendida por las librerías modernas, pues a estos textos los suelen acomodar encima del anaquel rotulado «ensayo».

¿Qué es, por tanto, un ensayo? Ya vimos que aquellos elementos que se le suelen adosar como muy propios no son indispensables. Obvié referirme a uno, sin el cual me resulta muy difícil concebir un ensayo: el juicio. No encuentro ninguno que prescindiera de él. Sin ánimo de ser enfático ni definitorio, creo que, antes que un género, *el ensayo es la preeminencia y despliegue del juicio*. La forma que adopte nos persuadirá de que se trata de un diálogo, de un tratado, de un manifiesto. Ahí donde el juicio enraíza, donde puja por desplegarse, donde intenta persuadir, crecer e impregnar el texto, ahí hay un ensayo. No me refiero, como se ve, a una idea especial de *juicio*; doy a la palabra su sentido más usual y ordinario, equivalente —como la empleó Montaigne— a *opinión, parecer, argumento, comentario*.

El concepto de *preeminencia* me resulta indispensable, pues no creo que cualquier texto que contenga juicios sea un ensayo. Digo *preeminencia* y no *exclusividad*, pues, como vimos, es totalmente posible concebir la reunión entre el ensayo y la poesía, entre el ensayo y la novela, etcétera. El concepto de *despliegue* amerita una aclaración; si bien es cierto que los ensayos se ajustan a las más diversas extensiones, el juicio precisa de cierto desenvolvimiento para enseñar sus matices. Si escribo, por ejemplo: «No acuerdo con la tesis de Fulano», estamos ante el umbral de un ensayo. Ni bien me extienda con respecto a las razones por las que no acuerdo, ya ingreso de lleno.

Agreguemos, ahora, las cosas que están implícitas en esta postulación. El ensayo es la preeminencia y despliegue del juicio de alguien (un yo, un nosotros) en torno a algo (el alma, la política, una obra de arte) bajo una forma determinada (diálogo, discurso, manifiesto) en una situación concreta. Es esta situación, en definitiva, la que nos advierte la presencia de un ensayo y no de una obra de teatro o un informe militar, y esta situación puede ser creada,

incluso, por el lector, que puede llegar a leer de forma ensayística un texto que comúnmente no se aprecie como ensayo. Le lectura laica del *Eclesiastés*, por ejemplo, en un curso de filosofía antigua.

El ensayo como preeminencia y despliegue del juicio, por tanto, no impide establecer agrupamientos, ya sea por sus temas, por la nación de los autores, por la influencia que recogen. Todas estas selecciones pueden ser objetables, no obstante lo organizan de alguna u otra manera. Tampoco impide concebirlo como un género, aunque para ser más precisos, es por medio de géneros con que se suele expresar.

Como se deducirá de todo lo expuesto, podemos pensar que buena parte de las producciones intelectuales de la humanidad podrían ser concebidas como ensayísticas, pues es notorio que existe en ellas una primacía y despliegue del juicio: es una presunción que no puedo refutar.

ORIGEN, BAUTIZO Y CONSTITUCIÓN GENÉRICA

En el primer capítulo de la *Poética*, Aristóteles entendió que las artes poéticas se trataban de imitaciones, a las que se las podía diferenciar por el *medio* (plástica, canto, danza), por el *objeto* (personas mejores, peores o iguales a nosotros), o por el *modo* de imitación (ritmo, palabras, música). Las artes que se valen solo de la palabra —y que pueden aparecer en prosa, en metro o mezclando ambas—, aún carece de nombre (*anónymos*), pero ya situó entre ellas a los diálogos socráticos y a los tratados de Empédocles, debemos deducir que también incluyó a su tratado de *Poética*. Dentro de este grupo innominado, pero vastísimo, se encuentra el ensayo; y lo han practicado de distintas formas Cicerón, Séneca, Plutarco, San Agustín; y más tarde Yoshida Kenko, Antonio de Guevara, Bartolomé de las Casas. Montaigne supo que el ensayo, aún innominado, asumía nombres alternativos, de modo que llamó a los suyos *essais*, y los escribió de tal modo que allanó el camino para que devinieran en un género. Veamos.

Los antiguos griegos llamaban *ensayo* (ἐξάγιον) a la balanza que luego universalizaron los romanos. Hasta el siglo XVI, esa voz remitió —tal cual lo registran los diccionarios de la época— tanto a la balanza romana (*exāgium*), como al acto de pesar o examinar los metales. Montaigne acogió estos dos sentidos y realizó una metáfora: por un lado, llamó balanza al sujeto que realiza el acto de pesar (*ensayista*); por otro, convirtió a los metales en ideas. Estamos ante una de las primeras consecuencias que generó la

revolución copernicana: imaginar que el juicio debe trasladarse de la balanza a la persona; ya no es un instrumento insensible quien debe *valorar*. Las cosas que Montaigne examina (las ideas, las costumbres, los valores, los temores, las personas) no son exactas.

Para Montaigne, la filosofía dejaba como herencia la enseñanza de que somos los fiscales de todo cuanto existe dentro y fuera de la bóveda celeste¹. De modo que cuando grabó en una de sus balanzas la pregunta «¿Qué sé yo?», y nos confesó que es la divisa que más lo identifica, nos estaba diciendo que él mismo se traslada a la balanza; a la manera de las metamorfosis de Ovidio, se convierte en examen. Nace, así, la idea de que el ensayo es el arte de juzgar. «El juicio tiene en mí el primer lugar»².

Montaigne llama a sus escritos *ensayos*, porque están sopesados por un instrumento de precisión que, ahora, es él mismo. ¿De qué tipo de precisión se trata cuando la nueva balanza se humaniza?: de una precisión humana, una exposición de la incerteza. La balanza de Montaigne no deja de pivotear nunca ni acusa valores cuantitativos, pero es la única balanza que puede dar un valor de aquellos materiales que examina. Las cosas quizá tengan su peso, su medida y condición exactas, pero solo consideradas en su esencia, a la cual la razón humana no puede acceder. Al ser balanceadas por el ensayista se acomodan a su propia naturaleza: a la duda y el juicio provisorio³.

Se suele datar el origen del ensayo en Montaigne por esta razón: es el primero que titula a sus opiniones *essais*, a partir de esta metáfora. El libro, luego, gozó del beneplácito del público, de la traducción entusiasta y la reedición periódica. La palabra *essai*,

1 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 316: «nous ont appris à nous faire juges du monde».

2 MONTAIGNE 1580-1595, III, 13, 24: «Le jugement tient chez moi la première place [...]».

3 MONTAIGNE 1580-1595, I, 50, 5: «Les choses, en elles-mêmes, ont peut-être leurs poids, leurs dimensions, et leurs propriétés, mais à l'intérieur, en nous-mêmes, l'âme les retaille à sa guise».

escrita a modo de licencia poética, cobró envergadura y popularizó un tipo de texto que, esgrimido bajo distintos títulos, ahora comienza a agruparse tras el nombre genérico. Pero un género no suele nacer con la voz que lo bautiza. Más bien suceder lo contrario: aparece el nombre cuando se hace evidente la condición genérica. Si Platón o Cicerón hubieran titulado *ensayos* a sus diálogos, el género tendría otra paternidad.

La segunda razón por la que se atribuye a Montaigne la invención del ensayo es que lleva el género a su madurez. Pero, así como los géneros no nacen con sus nombres, menos pueden nacer en el momento que maduran. Cervantes no inventó la novela caballeresca; Shakespeare no inventó el teatro inglés; ambos, no obstante, suelen servir para invocar una cúspide. Lo mismo sucede con Montaigne; nombrarlo equivale a decir *ensayo*. Se trata de una antonomasia; no de un origen.

Son estas dos razones: bautizo y madurez, las causas a las que se suelen apelar para concederle la paternidad. No son las razones del propio Montaigne, que creyó esgrimir un tipo de argumentación que ya ostentaba una vasta tradición. Al afirmar que Sócrates fue el predicador del «conócete a ti mismo» y no hizo más que hablar de Sócrates⁴, Montaigne no solo pretendió afiliar sus *essais* en esa misma preocupación introspectiva, sino que nos sugiere concebir al propio Sócrates como un ensayista. Es el antecedente más lejano, pero no el único. Hay otros que son sus contemporáneos. Al contarnos que escuchó maravillosos cuentos de boca de su padre, quien hablaba poco, bien y había ornamentado su lenguaje gracias a libros españoles, dentro de los que se destacaba Antonio de Guevara⁵, señala otro antecedente. Este recuerdo del padre es revelador, porque Guevara está muy próximo del estilo ensayístico que luego recogerá Montaigne. Pero hay un

4 MONTAIGNE 1580-1595, II, 6, 27: «De quoi parle le plus Socrate, sinon de lui-même?».

5 MONTAIGNE 1580-1595, II, 2, 17.

antecedente aún más cercano. Al referirse al *Discours de la servitude volontaire*, Montaigne refiere que La Boétie lo escribió «comme un essai»⁶, de modo que presupone, por un lado, que el lector sabe lo que es un ensayo; por otro, que un joven de dieciséis años es capaz de escribir uno.

Sócrates, Guevara, La Boétie son nombres suficientes para concebir la práctica del ensayo antes de Montaigne; debemos agregar a Séneca, Lucrecio, Plutarco, que el propio Montaigne postula como sus precursores. Sin duda que la candidatura de Montaigne presupone una idea de qué es un ensayo. O dicho de otro modo, una vez que se postuló a Montaigne como el primer ensayista, se fijó en sus ensayos el modelo. Buena parte de las definiciones modernas de *ensayo* toman como referencia los escritos por Montaigne y, sobre todo, las opiniones que tenía de los mismos, aunque nunca formuladas para fijar una preceptiva.

A partir de 1580, ensayar dejará de remitir a la escritura de diálogos, epístolas, tratados, manifiestos; será escribir textos relativamente breves, de temas diversos, de tono coloquial, confesionales, ajenos al dogma y a la sentencia firme. El libro en verso que cuatro años más tarde (1584) publicó el rey James I en Edimburgo, *The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie*, hoy día ya no se considera ensayístico.

Al publicar entre 1597 y 1625 un conjunto de textos bajo el mismo nombre de *ensayos*, y al escribirlos a la manera de Montaigne, Francis Bacon es el primero que asume al ensayo como *género*, aunque nos haya legado un volumen más modesto. Bacon imita, además del título, los temas y el tono de Montaigne, pero rara vez logra la misma fortuna. La tendencia genérica continúa, en Gran Bretaña, con Sir William Cornwallis y Thomas Culpeper, y se afinará hasta llegar a Richard Steele y Joseph Addison, que llevarán el ensayo al periódico y, además de popularizarlo, lo ejercitarán en un grado de brevedad y eficacia hasta entonces desconocido.

6 MONTAIGNE 1580-1595, I, 27, 2.

He aquí la segunda gran visagra: la publicación diaria, el público, los temas cotidianos, la lectura atrapante, la amabilidad del estilo. Para 1742 ya parece haber plena conciencia de que un ensayo se distingue, por ejemplo, de un tratado, y así nos lo hace saber David Hume, que publica diferenciadamente ambas cosas.

La tendencia se consolida con los ensayistas montaigneanos que publican en Gran Bretaña entre el siglo XVIII y XIX, cuyos nombres colman las antologías: Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, William Hazlitt, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, Thomas de Quincey, Thomas Macaulay, John Ruskin, Matthew Arnold, Walter Pater, Robert Stevenson, Oscar Wilde, entre tantos otros. Cuando los británicos advirtieron la pléyade de ensayistas que atesoraban, se embarcaron entusiastas a editar antologías y teorías sobre el ensayo inglés. Robert Cochrane (1876), J. H. Lobban (1896), Chauncey Clark Starkweather (1900), Helen Kendrick Johnson (1900) Edward Everett Hale (1902), William Peacock (1903), Sherwin Cody (1903), Walter Cochrane Bronson (1905), J. H. Fowler (1907), son solo algunos de los compiladores iniciales. Nos legan colecciones que suelen contener introducciones o prefacios en los que se caracteriza el ensayo bajo la constelación de Montaigne. William Dawson y Coningsby Dawson llegaron a decir que la influencia de Montaigne en la literatura inglesa «ha sido tan grande que no implicaría ninguna inexactitud contarle entre los ensayistas ingleses»⁷. En 1916, William Bryan y Ronald Crane editaron una antología del ensayo familiar inglés, en cuyo índice encontramos en primer lugar a Michel de Montaigne. La apropiación ya estaba naturalizada. La impronta de los ensayistas ingleses es tan grande que ya a mitad de siglo se tiene una idea muy acabada de qué es un ensayo: como lo escriben los británicos.

Mientras tanto, otra vastísima tradición de reflexión sobre el ensayo se tejía en Alemania y en las zonas de influencia germana,

7 DAWSON and DAWSON 1909, 12.

tradición que hallará su cúspide en «Der Essay als Form», al que —si lo despojamos de toda la retórica filosófica con que lo amilloba Adorno— no es más que la exposición *adorniana* del ensayo tal cual lo concibió Montaigne: un texto libre, diverso, ajeno a la ciencia tanto como al arte, fragmentario, asistemático y escéptico. Sin duda, este «tal cual» amerita aclaraciones. Hay algunas distinciones entre Montaigne y Adorno. Aquel había sido llano, coloquial, rara vez penumbroso; Adorno, después, fue más bien barroco, de oraciones extensas, giros y perífrasis. El ensayo, que en aquel era personal e indefinido, en este ya se proyecta genérico y dotado de cualidades inherentes. Un género libre, quizá, pero de libertades muy precisas. Adorno recogió las presunciones de Montaigne y las convirtió en esenciales.

Montaigne era, además, un monista; no creía que un ser humano pudiera atrapar la totalidad, pero creía que la totalidad estaba inscripta en el fragmento. Adorno, en cambio, creyó que el ensayo debía conseguir que la totalidad brillase por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, «pero sin afirmar que esa misma totalidad está presente»⁸.

Otra diferencia ineludible es la industria cultural. Montaigne no podía pensar, a fines del siglo XVI, en algo semejante; Adorno no pudo dejar de pensar, en cambio, a mediados del siglo XX, en una influencia más grande que ella. Esa industria precisó de la razón metódica y el predominio de la razón técnica; de aquí que Adorno, en favor de Montaigne, intentó refutar a Descartes.

Hoy día tenemos una forma de concebir el ensayo a través de esta ruta: Montaigne-Adorno. Un sin fin de ensayos se aparta de esta tradición, ya sea porque son cerrados, unívocos, de aspecto conclusivo, sistemáticos o dogmáticos; no obstante, quienes los escriben así lo definirían —y muchos ya lo han hecho— en la ruta que va de Montaigne a Adorno. Como si la práctica concreta del

8 ADORNO 1958: 76: «die Totalität aufleuchten lassen, ohne daß diese gegenwärtig behauptet würde».

ensayo siguiera siendo mucho más diversa de la forma canónica en que se cree que deben ser escritos.

A mediados del siglo XX, en Latinoamérica se gestó otra tradición, divergente a la británica, que tendió a ligar al ensayo a la realidad social. La revolución cubana, los movimientos descolonizadores y lo que se dio en llamar el pensamiento crítico social abrazó el ensayo, pero lejos de ponerlo al servicio de la moda, los modales y las costumbres de la burguesía urbana, lo reajustó para convertirlo en un arma de expresión política. Ese uso social tan enfático se hunde en los ensayos de la Generación del 37, en Argentina, con obras como el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* o el *Facundo*, pero da con su texto paradigmático un siglo más tarde, cuando Germán Arciniegas publicó «Nuestra América es un ensayo» (1963), que sitúa al género como origen de la sociología. Esta historia del ensayo es novedosa, porque no sitúa a Montaigne en el origen, sino a Bartolomé de las Casas, un ensayo que no refiere sobre cosas efímeras o personales, sino que describe un genocidio.

EUFORIÓN O EL ENSAYO COMO UN ARTE

«Pero lo bello, ya lo hemos dicho,
es el pensamiento».

Platón, *Crátilo*

Este libro abrió con la pregunta en torno a qué es el ensayo y siguió indagando acerca de qué fue en sus orígenes. Pretendo ahora hacerme una pregunta mayor: ¿a qué puede aspirar? Esa aspiración suele ser promisoria cuando se inscribe al ensayo como un arte. Las referencias que siguen no fueron más que los intentos por demostrarlo.

Si trazáramos una línea de continuidad desde el antiguo mundo griego hasta principios del siglo XVIII, es difícil encontrar en el pensamiento occidental una escisión entre lo conceptual y lo artístico. Cualquier tratado filosófico antiguo podría estimarse por sus aspiraciones estéticas. Pongamos por caso los poemas de Parménides o de Empédocles. Hasta entrado el siglo XVIII seguimos encontrando un poema como el *An Essay of Criticism*, en el que Alexander Pope afirma que el juicio sobre el arte participa, a la vez, de la naturaleza artística: «Un juez perfecto leerá cada obra de ingenio con el mismo espíritu que su autor la escribió»¹. La tesis es explícita, y el hecho de que Pop la haya

1 POPE 1711, 37: «A perfect judge will read each work of wit / With the same spirit that its author writ».

escrito en verso no hace más que enfatizar la idea de que juzgar (ensayar) es a la vez crear (poetizar).

La alianza entre juicio y arte tuvo un importante alegato a partir de Baumgarten (*Meditationes*, 1735), primero, y luego en Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Ambos prefirieron escindir concepto y belleza. Esta escisión, reeditada incesantemente hasta llegar al movimiento de *l'art pour l'art*, pretendió establecer un deslinde tan diáfano que se tendió a encontrar inconcebible una prosa que sea bella y, a la vez, argumentativa. Así como Platón expulsó a los poetas de la república, Baumgarten y Kant expulsaron a los ensayistas del arte. Esta escisión entre arte y filosofía la recogió Hegel para anunciar que el pensamiento ha superado a las bellas artes y ya no se hace arte sino recurriendo a abstracciones o reglas generales. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones, y toda obra de arte deviene en un asunto crítico, especulativo y de observación. De aquí que no haya encontrado al mundo contemporáneo propicio para el arte y, por todas estas circunstancias, haya creído que «el arte es y seguirá siendo, en cuanto a su más alto destino, una cosa del pasado»².

Los intentos por reunificar concepto y arte se iniciaron el mismo año que apareció el libro de Kant, cuando Karl Heydenreich publicó su *System der Ästhetik* (1790), en cuyo prefacio leemos que el crítico de arte debe poseer por sí mismo el genio del artista, condición a la cual la razón no puede renunciar, pues no puede sentirse los atractivos de lo bello (dice) por medio de silogismos. Unos años más tarde lo leemos en la *Anmut und Würde* (1793), de Friedrich Schiller y también en los fragmentos de Friedrich Schlegel, publicados en la revista *Lyceum* en 1797, entre los que encontramos uno que afirma que «todo arte ha de transformarse en ciencia y toda ciencia en arte; poesía y filosofía han de estar unidas» (frag. 115); y otro que agrega que un juicio artístico que

2 HEGEL 1818-1829, 25: «In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes».

no es él mismo una obra de arte «no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte» (frag. 117).

En los albores del siglo XIX, persuadidos del carácter indiferenciado entre el arte y la ciencia, los jóvenes románticos se volcaron hacia una fusión entre poesía y prosa. Por entonces, Coleridge dijo que «lo contrario de la poesía no es la prosa, sino la ciencia»³. Victor Hugo lo expuso en el prefacio a *Cromwell* (1827), cuando exhortó a no juzgar a los escritores a partir de ningún género literario —ajenos por completo al arte—, sino según el carácter personal del escritor. Así, al diferenciar la lógica (reglamentación de una obra), del arte (la obra singular e irreplicable), anheló que la nueva crítica se ubicara en el mismo plano que el artista: «Se consentirá, para comprender una obra, a ubicarse desde el punto de vista del autor, a examinar la materia con sus ojos»⁴.

El siglo XIX afianzó la alianza entre crítico y artista, y produjo obras memorables como las de Chateaubriand y la de Francesco de Sanctis, que en varias oportunidades defendió la crítica entendida como un arte⁵. Los ensayistas ingleses, mientras tanto, ejercitaban con fluidez el ensayo estilístico. A mediados de siglo ya se podía hacer una generosa antología. En 1876, Robert Cochrane presentó una, aseverando que las más valiosas y permanentes contribuciones a la literatura británica provino del ensayo, a partir de la unión entre concisión expresiva y plenitud de pensamiento⁶. Varias antologías de este tipo se suceden a la de Cochrane, hasta llegar a la de Ernest Rhys, *Modern English Essays* (1922). Virginia Woolf la leyó con entusiasmo, la reseñó y encontró que la característica primordial del ensayo era complacer. Eso se lograba

3 COLERIDGE 1810-1820, 7: «Poetry is not the proper antithesis to prose, but to science».

4 HUGO 1827, LXII: «On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, à regarder le sujet avec ses yeux».

5 DE SANCTIS 1866, 266: «La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra».

6 COCHRANE 1876, III: «conciseness of expression with fulness of thought».

envolviendo al lector en un hechizo del que debía despertar recién en la línea final. La novela cuenta con el atractivo de una historia; la poesía sujeta al lector con la rima; el ensayista hechiza con el dominio absoluto del arte de escribir⁷. De aquí que, a diferencia de otros géneros, el ensayo requiera mayor trabajo estilístico. No hay lugar en él para lo que Woolf llama *las impurezas de la literatura*. Su efecto ensoñador no depende de las intenciones del escritor, sino de la exactitud con que se las expresa. Esta idea del ensayo como un arte eficaz requiere que el ensayista cubra los objetos que presenta con el fino velo de la ilusión; pero como los mejores ensayistas no procuran revelarnos el mundo, sino a ellos mismos (como Belloc, como Beerbhom), el velo recae sobre el artista. De todos los artilugios modernos, Woolf creyó que el mejor ha sido la invención del ensayo personal, y aunque ya lo ejercitó Montaigne, parecería ser propio del mundo contemporáneo.

El más enfático crítico de la escisión kantiana, en el mundo anglosajón, fue Oscar Wilde, quien la desplegó inicialmente en «The Truth of Masks» (1885), al sugerir que las ciencias humanas cobran interés solo cuando devienen en arte. El uso poético que Keats hace del diccionario de Lemprière, lo encontró más valioso que los sesudos trabajos de Müller sobre el lenguaje. Cualquier ciencia sobre las ánforas es intrascendente ante la «Ode on a Grecian Urn»: «De hecho, la arqueología es realmente interesante cuando se transfigura en alguna forma del arte»⁸. Wilde no despreció la erudición, pero le interesó solo cuando procede artísticamente. Luego, en tanto arte, la crítica no da con su esencia en la lógica, sino en la forma; no es la coherencia conceptual su horizonte, sino la coherencia estética. «El ensayo solo representa un punto de vista artístico, y en la crítica estética la actitud es lo más importante. Porque en cuestiones de arte no hay una verdad

7 WOOLF 1922: «He must know —that is the first essential— how to write».

8 WILDE 1885, 1068: «And indeed archaeology is only really delightful when transfused into some form of art».

universal y única. En arte, una verdad es aquella cuya contradicción es igual de cierta»⁹.

En este ensayo de 1885, la tesis aparece apenas esbozada; la detallará con precisión unos años más tarde (1890), al componer, a modo de diálogo, «The Critic as Artist». Ahí está enunciada desde el título y esgrimida por un tal Gilbert: la crítica es un arte; el divorcio que se hace entre arte y crítica presupone una incompreensión de ambas; el arte griego, cumbre de la estética, es arte crítico; como en todo arte, lo importante no es el tema, sino su tratamiento; concebida como un arte, la crítica aspira a ser puramente subjetiva, revelándonos su propio secreto, más que el de los objetos; no le preocupa lo que el arte quiera expresar, sino la impresión que causa en el crítico; la crítica no habla de otra cosa que no sea de ella misma; por tanto, es la mayor de las artes, porque revela algo que el propio artista no puso en la obra y lo revela con la materia de su propio arte: el juicio.

El interés que este diálogo ofrece a nuestro tema es central, porque lo que Wilde llamaba *crítica* es lo que ahora llamamos *ensayo*. El título de su diálogo pudo haber sido «The Essayist as Artist». La equivalencia entre *crítica* y *ensayo* se da en que ambos se valen del juicio, pero, a diferencia de cualquier otro juicio, este es concebido como un arte: «Para un artista tan creador como el crítico, ¿qué importa el significado del objeto? [...]. Lo relevante del arte es el tratamiento. No hay nada que no pueda ser sugestivo»¹⁰.

De este modo, el ensayo (el *criticism*) no enfrenta una obra sino que se enfrenta a las alternativas de su propia realización; el ensayo no habla *sobre* algo, sino que *es* algo que se expresa a sí mismo. No es que los objetos del ensayista pierdan por completo

9 WILDE 1885, 1078: «The essay simply represents an artistic standpoint, and in aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true».

10 WILDE 1890, 1027: «To an artist so creative as the critic, what does subject-matter signify? [...]. Treatment is the test. There is nothing that has not in it suggestion or challenge».

su relevancia: la adquieren en la impresión que producen en el ensayista. Son relevantes en tanto son *apreciados*. El ensayista no busca desentrañar la verdad oculta del mundo, sino la verdad que se produce del encuentro entre el ensayista y el mundo. Los objetos se abren ante él, a causa de que es él mismo quien produce la apertura¹¹. Wilde estaba pensando en el crítico de arte, pero varias veces expande este alcance y se refiere al crítico en general, y a menudo al historiador, cuyo principal deber con la historia es el de reescribirla¹².

Un año antes, 1889, en la breve biografía que había compuesto del escritor, pintor y envenenador inglés Thomas Griffiths Wainewright, Wilde le reconoció la extraordinaria idea de escribir prosa poética inspirándose en un cuadro, auspiciando así un género al que tenderá la mejor literatura moderna. En tiempos tan patéticos, agregó, las artes no buscan inspiración en la vida, sino en las mismas artes¹³.

Una década más tarde, Benedetto Croce presentó la primera edición de su *Estética* (1900), donde volvió a deslindar el conocimiento en dos ámbitos independientes: el intuitivo y el conceptual. Así, el arte nombra, la ciencia define; aquel narra, esta abstrae. Hasta acá, Croce parecería no poder concebir una fusión entre *intuición* y *concepto*, pues le resulta absolutamente diferenciable una obra de arte de una obra de ciencia. No obstante, a partir del tercer capítulo, deslizó otra idea más sugerente, pues si bien ambos conocimientos son autónomos y el arte puede prescindir del conocimiento conceptual, no creyó que el conceptual pueda prescindir del artístico: no hay una reciprocidad exacta¹⁴.

El conocimiento por conceptos no es más que el conocimiento que establece relaciones entre las cosas, mientras que las cosas son intuiciones. De modo que no podemos conceptualizar

11 WILDE 1890, 1029.

12 WILDE 1890, 1023.

13 WILDE 1889, 1001.

14 CROCE 1900, 26: «Questa reciproca non sarebbe vera».

sin intuiciones¹⁵. De todo esto Croce dedujo que la diferencia entre el artista y el crítico es solo circunstancial y nominativa: la actividad de juzgar se llama *gusto*, la de producir se llama *genio*, pero son esencialmente lo mismo¹⁶. ¿Cómo podemos juzgar (se pregunta) lo que nos es extraño? Si fueran de distinta naturaleza, el crítico no comprendería lo que juzga, o bien produciría un juicio por completo ajeno a la obra. Esta identidad no se da solo en la crítica del arte, sino en todo tipo de crítica¹⁷. De modo que el ensayo (Croce adoptará el nombre *saggio* en obras posteriores), queda afectado por las reglas del arte, en su circunstancia especial de *gusto*. El caso paradigmático serían los ensayos de Francesco de Sanctis, a quien Croce estima como artista.

Al prologar la primera traducción al español de la *Estética*, Miguel de Unamuno (1912) advirtió que el libro le sugiere aseverar la alianza entre el *artista* y el *crítico*, pues son «hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos»¹⁸. Son hermanos porque proceden de la misma manera: creando obras que soportan el paso del tiempo. El crítico colabora en el proyecto estético de la obra sobre la que ensaya: acrecienta su vigencia. «¿Hay algo más poético que los ensayos críticos de un Coleridge o de un Sainte-Beuve?»¹⁹. Unamuno enfatizó el encuentro entre el artista y el crítico, pues vio que es esa fusión la que da valor y eficacia a la propia obra de Croce; «una estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los diálogos de Platón»²⁰.

Dos años antes, Georg Lukács (1910) había reunido una serie de ensayos y se los había enviado a su amigo Leo Popper, adjuntándoles una carta en la que confesaba que debían considerarse

15 CROCE 1900, 26: «Senza le intuizioni non sono possibili i concetti [...]».

16 CROCE 1900, 132: «[...] genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente *identici*».

17 CROCE 1900, 133: «[...] vale per ogni altra attività e per ogni altro giudizio».

18 UNAMUNO 1912, 8.

19 UNAMUNO 1912, 9.

20 UNAMUNO 1912, 11.

«como obra de arte, como género artístico»²¹. La aseveración radicaba en que en el ensayo, a diferencia de los textos científicos o el tratado filosófico, la exposición conceptual no se desentiende de la forma en que esta se despliega. En el ensayo, la reunión entre concepto y forma «retira la obra del campo de las ciencias y la coloca junto al arte, pero sin borrar las fronteras entre ambos [...]»²². La fuerza expresiva que emana del ensayo, así, lo distancia de los textos mecánicos y definitivos.

Lukács advirtió que la idea de pensar el ensayo como un arte ya estaba en los griegos y los romanos, revivió luego con el romanticismo alemán, y más tarde con Oscar Wilde y Alfred Kerr. Pero aunque concebido como un arte, no se alejó completamente de la ciencia. La dimensión formal de un ensayo lo convierte en algo único. Una teoría científica puede ser anulada por otra teoría que la supere; pero un ensayo no puede anular a otro. Una nueva teoría de la tragedia no desactualiza la de Lessing; así como las sucesivas reinterpretaciones de los griegos no logran dañar a las de Winckelmann.

Para Lukács, la delimitación entre la ciencia y el arte era nítida; mientras que lo que nos afecta de aquella son los contenidos, de este nos afectan sus formas. Pero esa escisión no era irremediable. Hubo un tiempo en que contenido y forma no se concebían escindidos. Para el hombre primitivo, ciencia y arte eran una unidad indiferenciable; en la vivencia del mito se funden los saberes, las técnicas, la religiosidad y la política. El helenismo, escribió Lukács en su teoría de la novela, logró esa fusión extraordinaria. «Cuando hablamos de los griegos, mezclamos siempre filosofía de la historia y estética [...]»²³. Pero es también a partir de las investigaciones de los griegos, sobre todo a partir de Sócrates, que

21 LUKÁCS 1910, 4: «als Kunstwerk, als Kunstgattung».

22 LUKÁCS 1910, 3: «inwiefern die Art der Anschauung und ihr Gestalten das Werk aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen, ohne aber beider Grenzen zu verwischen».

23 LUKÁCS 1914, 12: «Man vermischt, wenn von den Griechen die Rede ist, immer Geschichtsphilosophie und Ästhetik [...]».

la esfera de la racionalidad tendió a diferenciarse de la mitológica. Esa escisión, más tarde, de la mano de la filosofía positiva, llegó al nivel de creer que son dos realidades irreconciliables. El ensayo reúne lo escindido, pero no como suma matemática.

En el planteo de Lukács, el objeto natural del ensayista es el arte (como lo era para Wilde), porque «El momento decisivo del crítico es aquel en el que los objetos devienen formas [...]»²⁴. Al devenir forma, el ensayo crea su propio mundo y se constituye en una obra incomparable, en una obra única.

Como ya mencioné, Lukács recogió la idea de concebir al ensayo como arte de Wilde y de Kerr, quienes habían usado la palabra *crítica*, en vez de *ensayo*. Lukács lo advierte y, para que Popper no crea que se habla de cosas distintas, aclaró: «la crítica, el ensayo —o nómbralo provisoriamente como quieras—»²⁵. La aclaración no huelga, pues una historia del ensayo requiere sumar la que ostenta, por su lado, aquello que se ha denominado *crítica*.

Una línea casi al final, condensa su teoría del género: «El ensayo es un juicio, pero lo que define su esencia y su valor no es la decisión final (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar»²⁶. Es el punto central en la concepción lukacsiana del ensayo; Adorno le objetó precisamente esto, el haber definido al ensayo como una forma artística, capaz de reunir lo que ya se había escindido para siempre: «el ensayo se diferencia [del arte] por su medio, los conceptos, y por su pretensión de verdad, carente de apariencia estética. Esto es lo que no reconoció Lukács [...]».²⁷

24 LUKÁCS 1910, 17: «Das Schicksals moment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden [...]».

25 LUKÁCS 1910, 4: «die Kritik, der Essay —oder nenne es vorläufig wie Du willst—».

26 LUKÁCS 1910, 38: «Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm (wie im System) sondern der Prozefs des Richtens».

27 ADORNO 1958, 63: «der Essay [...] die Begriffe, sich unterscheidet und durch seinen Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins. Das hat Lucács verkannt [...]».

Unos años más tarde, al publicar «Über den Essay und seine Prosa» (1947), Max Bense reeditó la idea de que en el ensayo se reúne el juicio y la forma, pero no hace ninguna mención a la carta de Lukács. Para demostrar esta reunión, Bense presentó al poeta y al escritor (al prosista) en sus estados puros, y estableció las diferencias: el poeta es un creador, mientras que el escritor, un maestro; aquel *acrecienta el ser*, este expone una tendencia (*Tendenz*). Puesto que la creación pertenece al ámbito de la estética, la tendencia (la enseñanza) al ámbito de la ética. Así —sin dejar de considerar estos ámbitos en sus estados puros—, los hechos estéticos interesan solo en cuanto a su producción, mientras que los hechos éticos interesan solo en cuanto a sus enseñanzas y consecuencias. En ciertos autores, no obstante —en Lessing, Herder, Kierkegaard, Nietzsche—, Bense entendió que la prosa había llegado a tal nivel de estilo que había logrado fundir creación y tendencia, porque «no es pura tendencia sino que, de manera coincidente, es también poesía, se extiende en aras de la creación, no en aras de la tendencia»²⁸. Esta reunión es lo que Bense llamó el *confinium* que se crea entre la poesía y la prosa, entre la estética y la ética y, por tanto, entre el universo formal y el universo argumentativo.

Esa misma confinidad sintió Saint John Perse (1960) al afirmar que toda creación del espíritu es inicialmente poética. Steiner argumentó en favor de todas estas conjeturas al plantear que, después de William Blake, las obras se abrieron tanto que intentar discernir lo real de lo ficticio, lo literario de lo argumental o bien estipular a qué tipo de género pertenecen es, o bien irrelevante, o bien ajeno a la obra. Así, halló que los ensayos de Pascal, de Nietzsche, de Kierkegaard y de Wittgenstein —y en especial los de Ernest Bloch, a cuyo honor dedica su conjetura—, a menudo se encuentran entre el aforismo y el número, entre la mineralogía y la metafísica; es decir, entre lo poético y lo argumental: son ensayos que, a causa de su carácter fragmentario prefirió llamar «pitagóricos».

28 BENSE 1947, 23.

Un párrafo especialmente hermoso destinó a los ensayos de Walter Benjamin, que lograron hacer «de la crítica literaria una forma casi lírica, un espejo creador de imágenes»²⁹.

La saga de textos que ahondaron en favor de concebir la fusión entre arte y concepto es vastísima. Elidí varios creyéndolos contenidos en los que ya reseñé. Entre esas elisiones está la *Teoría del ensayo*, de Pedro Aullón de Haro, quien aclaró que, no siendo asimilable ni a la descripción científica ni a la descripción artística, la especificidad del ensayo radicaba en «una forma equidistante de ambas»³⁰. Todas las aseveraciones que transcribí, desde Wilde a Steiner, vistas en conjunto, quizá no sean persuasivas si se leen en términos esencialistas: el ensayo *es* un arte. Lo son, en cambio, si se admiten como posibilidad: el ensayo *puede* ser un arte. Como ya hemos visto en el primer ensayo de este libro («La voluntad de juicio»), abundan los casos de ensayos despojados de pretensión artística.

Montaigne quiso exponerse a sí mismo. Concibió a un ensayo como un sinceramiento, un género a salvo de las imposturas. Las definiciones en torno al ensayo recogieron siempre esta marca, y juzgaron que el ensayo es el género del yo; es decir, el yo expuesto sin velos. A menudo se cree que hablar en nombre propio es más auténtico que hablar enmascarado. Wilde no adscribió a esta superstición: dale a un hombre una máscara, exhortó, y te dirá la verdad³¹. La máscara del ensayista es una *meta máscara*, pues se esconde tras el yo mismo. Eso no es más que un artificio, pero es el mayor artificio del que es capaz. El ensayista crea un narrador que emula ser él mismo. Son dos, pero se presentan como el mismo. Cuando más consciente sea el ensayista de este desdoblamiento, más horizonte tendrá para urdir su ficción. Esa

29 STEINER 1965, 88: «Benjamin's essays with their resolve to make of literary criticism a form almost lyric, a mirror creating images, belong to our theme».

30 AULLÓN DE HARO 1992, 128.

31 WILDE 1890, 1045: «Give him a mask, and he will tell you the truth».

ficción es el drama del conocimiento, el avatar de una idea, la persecución de un juicio.

Considerado como un arte, el ensayo no puede sino mostrar un yo enmascarado. Habrá en ese ensayo una confesión, sin duda, pero una confesión estilizada. El ensayista crea una situación de verosimilitud cuando dice: «soy yo el que afirmo...». Ese yo que ensaya, a menudo, se viste de una inteligencia superior al escritor, que, desaparecido en tanto ensayista, fuera de la obra *ensayo*, cae junto a la máscara.

En la versión de Goethe, Helena se une a Fausto y conciben a Euforión, que en el surco de lecturas que hasta aquí seguimos, podría pensarse como una metáfora del ensayo. Lo que en ese ser se funde es la belleza y el ansia de saber: forma y concepto; estilo y ciencia. El ensayo es siempre un joven, porque su rostro estilizado lo inmuniza del tiempo. En tanto obra de arte no caduca; en tanto reflexión ante el mundo, no se vence.

2. EL MÉTODO Y SUS ALTERNATIVAS

EL MÉTODO ENSAYÍSTICO

En el «Epílogo» de *Mimesis* (1946), Erich Auerbach confiesa que escribió su investigación en su exilio de Estambul, durante la guerra, privado de bibliotecas adecuadas para su tema, cuyo alcance era vastísimo: la representación de la realidad en la literatura occidental. Esa privación —cree Auerbach— acaso fue la que permitió la realización de semejante libro: «si hubiera tratado de consultar todo lo que se había investigado sobre un tema tan diverso, quizá no hubiera escrito nada»¹. Ya han pasado más de setenta años de su publicación y aún hoy es común escuchar hablar de *Mimesis* a partir de esta paradoja: uno de los mayores ensayos sobre la literatura occidental se escribió sin literatura crítica sobre el tema a la vista.

No creo, sin embargo, que la verdadera razón por la que ese libro fue posible sea esta *explicación Estambul*: la privación como posibilidad. La razón estriba en otro lado, y no hay que irse del libro para encontrarla. Al final del último de los ensayos, Auerbach nos recuerda que *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, tiende a aferrarse a episodios pequeños e insignificantes, elegidos arbitrariamente; una tendencia que también hay en Proust y en Hamsun y que ya se preanuncia en el Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*. Esa tendencia abandona la pretensión de narrar la totalidad de una vida y su orden cronológico. Ejemplo más palmario es el *Ulysses*,

1 AUERBACH 1946, 497-498: «hätte ich versuchen können, mich über alles zu informieren, was über so viele Gegenstände gearbeitet worden ist, so wäre ich vielleicht nicht mehr zum Schreiben gekommen».

que narra solo un día, pero ese día bastó para espiar la inmensidad que lleva por nombre Leopold Bloom, espejo de Dublín, espejo de Irlanda, espejo de Europa. Auerbach advierte que el desplazamiento hacia los momentos aparentemente intrascendentes supone que cada uno de ellos condensa el destino de una vida. Basta narrar uno especial para narrarla por completo.

Este desplazamiento de la literatura moderna es el que él mismo hace para encarar su libro. Atender los ínfimos episodios proviene de una filosofía y se materializa en un método, pues cree que se obtienen más y mejores conclusiones de Shakespeare, Racine o Goethe, por medio de la interpretación de algún pasaje de *Hamlet*, *Phèdre* o *Faust*, que por medio de documentadas y sistemáticas conferencias sobre esas obras. Auerbach confió a tal punto en el poder revelador del *episodio* —eso que llamó «una visión sintética del mundo» («synthetische Welt-Anschauung») —, que para tramar su vastísima investigación le bastó unas cuantas citas. Esas citas no son meros fragmentos, pues sus opuestos: la integridad, la historia completa, la cronología absoluta, no son más que ilusiones de totalidad. Describir del principio al fin una vida, sin obviar ningún instante, también es el fragmento de una vida: «en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento continúa sin detención»². Esos episodios que elige Auerbach para ensayar no están alejados del centro de una vida; siendo ella infinita, todos sus instantes equidistan de los límites, todos son el centro.

Si un episodio es capaz de condensar una integridad más vasta, a su vez aliviana —al punto de hacer posible— la tarea de tener que encarar una investigación sobre la literatura occidental con *todo* lo escrito sobre el tema. Un todo que es solo imaginable, a excepción de sus límites. ¿Hasta qué punto podemos subdividir una parte? Esa subdivisión, ¿admite otra división más? Paradoja

2 AUERBACH 1946, 489: «jeden Augenblick hat das Leben längst schon begonnen, und jeden Augenblick läuft es immer noch weiter fort».

de Zenón. Los investigadores que rechazarían un estudio tan inmenso como *la literatura occidental*, por la inconmensurable bibliografía que hay sobre el tema, subestiman la inmensidad que puede haber latente en un solo verso de Homero.

Es esta potencialidad significativa del fragmento, entonces, la que le permitió a Auerbach escribir, y no el haber estado en Estambul, durante la guerra. Si hubiera estado en un castillo, rodeado de libros alusivos a su tema, al calor de un hogar, igual hubiera podido escribir su *Mimesis*. Disponer de esas condiciones no le impidieron a Montaigne escribir *Les essais*. Y a propósito de Montaigne, Auerbach le consagró un ensayo en *Mimesis*, «L'humaine condition», en el que podemos comprender mejor el método de los fragmentos. Como leemos en las *Upanishads*, y al igual que lo escribió Plotino en la quinta de las *Enéadas*, Montaigne también fue de la idea de que cada uno lleva en sí mismo la forma entera de la condición humana³, e incluso creyó que en los fragmentos de su vida se escondían, insinuados, todos los demás⁴. Unos versos de Lucrecio le sirvieron de auxilio: «estos sutiles vestigios son suficientes para una mente sagaz, a través de ellos podrás conocer lo demás»⁵. Auerbach tomó esa afirmación y dedujo que, al ensayarse a sí mismo, Montaigne estaba revelando a la vez aquello común a todos los hombres. Un Yo es una ínfima parte de la condición humana, y a la vez es la puerta de entrada para su investigación. Como Montaigne, Auerbach creyó que «en nosotros sucede un proceso constante de formación e interpretación, cuyo objeto somos nosotros mismos»⁶. O mejor dicho, la investigación sobre la literatura occidental no fue más que la mejor manera de comprender el modo en que él mismo había sido narrado.

3 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 2

4 MONTAIGNE 1580-1595, III, 9, 115.

5 LUCRECIO, *De rerum natura* I, 402-403

6 AUERBACH 1946, 489: «denn es vollzieht sich in uns unablässig ein Formungs- und Deutungsprozeß, dessen Gegenstand wir selbst sind».

Esta investigación, a la vez, no podía ser sino un ensayo, pues es la forma apropiada de trabajar con los fragmentos. Nos lo sugirió Auerbach, y después lo intentó explicar Theodor Adorno al afirmar que «el ensayo debe iluminar la totalidad por un momento, a partir de un rasgo escogido o alcanzado, sin afirmar que esa totalidad esté presente»⁷. La misma idea de totalidad es una invención, una quimera; solo existen los fragmentos, aunque la propia idea de fragmento es equívoca en la medida que es la otra cara de la totalidad.

¿Podemos deducir de esto un método del ensayo? No del ensayo entendido como una generalidad, pero sí de *una forma* de ensayismo. Una forma, además, cuyo método se puede explicitar y logra responder las preguntas que a menudo se le formulan. ¿Qué hace un ensayista? ¿Cómo trabaja? ¿Cuál es su objeto?

Este tipo de ensayista no tiene objeto; va en busca de él. El objeto se le aparece, o mejor aún, se le revela. Nunca en su integridad, sino la integridad del destello. El ensayo inicia con una intuición fecundada. La escritura, luego, es todo. El objeto en sí no es nada, es la rencilla por donde se puede espiar un todo. *Un todo* y no *todo*, porque de la generalidad absoluta, el ensayista hace una generalidad concreta. Construye un efecto de totalidad. Sin el ensayista, el objeto no vive. No existen *objetos del ensayo*; existen objetos que, por su disposición, se prestan a la modelación ensayista. Pero esa disposición es tan diversa que es mejor decir que solo existen ensayistas. Al percibir la vastedad de lo nimio, el ensayista es una suerte de felino en la noche. Construye un mapa de la oscuridad. Dispone de una gramática para leer lo que no está escrito. No es ni un erudito ni un científico, aunque ambos oficios puedan coexistir con el suyo. Construye una mirada. El objeto, podemos decir, es una forma de enfoque. Pero si solo viera sería

7 ADORNO 1958, 76: «Der Essay muß an einem ausgewählten oder getroffenen partiellen Zug die Totalität aufleuchten lassen, ohne daß diese als gegenwärtig behauptet würde».

un silencio sugerente. El ensayista escribe lo que encuentra y su escritura se independiza de él y vive sin su curaduría. Más que el ensayista es el ensayo, e igual de relevante que el ensayo es el *lector-ensayista*. Veamos.

El ensayo no es solo la exposición de un descubrimiento. Es la escritura dispuesta de tal modo que el lector esté a tiro con el descubrir. Un descubrir que no es la *verdad* de algo, ni la acumulación de información sobre algo. Es la visión del objeto. Pero sin un lector-ensayista el ensayo queda vacante. El libro de Auerbach, para volver al mismo ejemplo, está mudo ante el lector que solo encuentra nimiedades. El ensayo es una forma de escritura tramada de tal modo que el lector pueda proyectar una nervadura imaginaria que revele al objeto. El ensayista construye una constelación, pero ese dibujo estelar no preexiste a la mirada. Sin la mirada ensayística no hay formación de figuras. Las estrellas no sugieren nada. Son luces. Para el ensayista, el cielo nunca es la totalidad de las estrellas; solo hay un cielo total a partir de un grupo de estrellas. La noche entera no se ve, solo se ve *una noche*. El cielo real es un dibujo conjetural. La totalidad de las estrellas es una cifra imaginable pero intangible, irrepresentable; la totalidad ensayística del cielo es verificable, sensible. Hay ensayo donde hay una vibración, cuando la lectura produce un efecto similar al silbido, al soplo. El método de este tipo de ensayo es producir esa micro conmoción. Ni bien se quiere compartir, se desvanece. Son esas estelas de la fuga las que compartimos. Es casi nada, y es todo.

LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA PROSCRIPCIÓN DE LA ESCRITURA

Las producciones escritas de las ciencias sociales son muy diversas: van desde simples trabajos universitarios o periodísticos hasta exhaustivos informes o investigaciones impresas. La escritura sociológica, en sus distintos géneros, acompaña al cientista a lo largo de sus distintos oficios, a tal punto que se ha constituido en un problema. Para observarlo, tomemos uno de sus productos más acabados: las tesis doctorales. Una rápida observación nos informa que —fuera del abnegado director, del tribunal evaluador y de uno o dos especialistas— las tesis no se leen. La razón es que no se escriben para ser leídas. Excepto los casos extraordinarios, la enorme producción tesística termina en un repositorio que suele ser su lecho de muerte. La ilegibilidad es la última curva del circuito que el tesista comenzó a correr cuando ingresó a la universidad, en cuyo punto de partida fulguraba la esperanza de algún día ser leído.

Durante su formación de grado, aunque se la pasa escribiendo, el tesista no oye hablar de escritura. Dada por natural, como caminar o respirar, su formación la soslaya y la currícula refrenda esa omisión. Dispuesto a doctorarse, se encuentra con un director que, quizá, refuerce la idea de que basta con satisfacer al tribunal evaluador; un tribunal que premiará *cum laude* esa ilegibilidad y recomendará su publicación con la liviandad de quien se desentiende de sus posibilidades reales de edición. Al momento de plantearse la publicación de la tesis, se corta el larguísimo camino que llevó hasta ella. En el caso de las universidades argentinas, el

Estado hace un esfuerzo enorme por formar durante años a una persona hasta llegar al grado más alto que concede la educación superior, pero luego se desentiende de su máxima producción, como si se avergonzara de lo que ha gestado. Así, es comprensible que ninguna editorial quiera editarlas; ni siquiera las editoriales universitarias, cuando lo lógico sería que las apreciaran, considerando que es la consumación de toda una vida de estudio, que las mismas universidades promovieron, sostuvieron y aprobaron.

Elección de objetos, dirección, evaluación y depósito mortuario constituyen una función a puertas cerradas. La crisis podría considerarse de suma gravedad, si las consecuencias fueran perceptibles extramuros. Pero casi no hay un afuera de las tesis. Los que no participan del espectáculo no ven ningún fragmento de la obra. Si uno no ingresa a ese teatro (el resto del mundo ajeno a la universidad), es como un colosal edificio a oscuras, del que se presume que labora denodadamente, pero cuyos indicios de vida no se conocen. Las tesis se escriben para tesisistas que escriben para tesisistas.

Las formas que el tesisista aprendió para garantizar la no lectura de sus tesis son varias, pero hay tres que se prestan a la observación directa: versan sobre temas intrascendentes, abruman por su volumen y repelen al lector por su prosa. En cuanto a los temas, se cree que cuanto más específico sea el objeto, más garantías hay de abordarlo por completo. En cuanto al volumen de la tesis, se cree que el aspecto elefantásico es indicio de rigurosidad. En cuanto a la prosa, se la atesta de palabros (tecnicismos, neologismos, sustantivaciones), de referencias superfluas (hacinamiento de apellidos y cifras) y de una sintaxis deliberadamente enmarañada.

A mediados del siglo XX, el escritor estadounidense Malcom Cowley impugnó la prosa sociológica por jergal, y aunque entre las cosas que más condenó de esa jerga fue su tendencia al neologismo, no se privó de usar uno (*socspeak*) para rebautizarla. Charles Wright Mills, después, recogió esa impugnación y agregó una hipótesis sobre sus causas. En los Estados Unidos (seguimos en la mitad del siglo XX) el discurso sociológico no goza de

legitimidad suficiente. El cientista social cree que, para ser leído, primero tiene que granjearse el respeto del lector. Cree que ese respeto provendría del aspecto formal de sus enunciados, de cierta oscuridad en el estilo, tal como juzga la lengua de las ciencias consagradas. Para crear, entonces, las condiciones «científicas» de su discurso, retuerce la prosa hasta tornarla ininteligible. Sacrifica lo que tiene para decir en función de persuadir que es alguien, ante todo, «autorizado para decir» algo. Pero como estas deducciones emanan de un complejo de inferioridad, no logra comprender que la sospecha que recae sobre su prosa radica justamente en su aspecto ilegible, al que el lector desaprueba por encontrarlo una mera búsqueda de prestigio. El problema es sencillo, pero ante el sociólogo se despliega como un drama complejo. Se encuentra encerrado en un círculo vicioso en el que, si no logra ser reconocido, cree que es porque no alcanzó aún el grado de rarificación suficiente en su escritura. Puja por salir del ostracismo, hundiéndose más en él. De aquí que para superar esa prosa académica, Wright Mills recomendó primero superar la pose que la genera. «To overcome the academic *prose* you have first to overcome the academic *pose*»¹.

La hipótesis del complejo de inferioridad, para explicar la naturaleza de la prosa sociológica, es verosímil. Quiero sugerir otra, que no se le opondrá, sino que indaga más sobre sus fuentes. Se trata de un libro emblemático que, para agregar un aspecto paradójico al asunto, está escrito de manera formidable: *Les règles de la méthode sociologique* (1894). Afectado por el prestigio de las ciencias naturales, Durkheim imaginó un método para la sociología que terminó influyendo en todas las ciencias. Entendió que ella debía consagrarse al estudio de los hechos sociales, que estos debían considerarse como cosas, que en tanto cosas eran externas al observador (objetivas), y que su tarea consistía en limitarse a describirlas tal cual las cosas eran. Exhortó a los investigadores, por tanto, a abstenerse de verter juicios valorativos sobre ellas.

1 WRIGHT MILLS 1959, 219.

Luego de enfatizar la compartimentación de los saberes, escindir el mundo entre interior y exterior, y aconsejar al investigador de no opinar sobre *los hechos*, quedó allanado el camino para una escritura científica que se tornara ilegible. El propio Durkheim lo adivinó en aquel entonces: al arribar a las conclusiones de su método, dedujo que no se le podía pronosticar ninguna popularidad. No lo lamentó, sin embargo, pues a la sociología le había llegado el momento «de renunciar a los éxitos mundanos, por así decirlo, y de tomar el carácter esotérico que conviene a toda ciencia»². Con ese esoterismo, por lo demás, ganaría en dignidad y autoridad lo que perdiera en popularidad. He aquí la desafortunada oposición entre «éxitos mundanos» versus «carácter esotérico», entre «popularidad» versus «autoridad» —inesperada, por lo demás, por venir de un libro destinado a poner punto final a los desaciertos—. Si el método de Durkheim no prosperó fue porque, o no era tan infalible, o no supo expresarlo bien. Descartemos esto último; como dije, su ensayo no puede ser más claro. El problema radicó en que el mundo social no se comprendía con las reglas del método impartidas por *Les règles*; ni los hechos sociales eran cosas, ni las cosas eran externas al individuo, ni alcanzaba con describirlas como si fuéramos sus espejos.

El método no prosperó, pero pervive su léxico, sus metáforas y analogías. Hizo escuela; y si hoy día ya no se lo enseña a partir de su fuente, es porque impregnó la lengua científica al punto de ser la lengua misma. Se borró la autoría y devino tradición. Con este antecedente, la escritura académica en general, y la de la tesis en especial, se vuelve cada vez más hermética, a medida que se enfatiza la pretensión disciplinar. Se cree, finalmente, que su proceso de escritura es el paso final y mecánico. Que primero está la elección del objeto, luego la investigación, la constatación empírica de las

2 DURKHEIM 1894, 178: «Nous croyons, au contraire, que le moment est venu pour la sociologie de renoncer aux succès mondains, pour ainsi parler, et de prendre le caractère ésotérique qui convient à toute science».

hipótesis, el arribo a conclusiones robustas y, finalmente, la escritura de todo esto, como si se volcara una pócima de un recipiente a otro. Se *traduce* la investigación acabada hacia una narración argumentativa. La misma presunción de recolección prístina del dato se lleva literalmente a un texto que, a manera de espejo, reflejaría fielmente el conocimiento logrado.

Esta proscripción de la escritura en las ciencias sociales ha sido tan vasta que tres cuartos de siglo más tarde, al publicarse *Le Métier de sociologue* (libro-emblema para formarse una idea de qué se trata el *oficio del sociólogo*) se habla profusamente de «análisis», «método», «técnica», «objeto», «vigilancia epistemológica», pero no encontramos una sola palabra sobre «escritura». No podemos soslayar la remota influencia de Durkheim en esta omisión. Al haber persuadido a los investigadores de que desaparezcan de sus investigaciones, también retiró a sus escrituras del problema central de toda ciencia social. Si es en el método donde radica la científicidad es natural que los escritos tengan el aspecto del método y se presenten de la manera más desangelada e impersonal posible. La labor del cientista se limitó a la implementación adecuada de un conjunto de reglas. Quien escribe las tesis no parece atravesado por una vida, una nación, una lengua; se despersonaliza en una disciplina, una corporación o un sistema. El método produce por sí solo. La ciencia es y se agota en el método. El divorcio de las tesis con respecto al estilo radica en que se sospecha que tras el estilo aflora el sujeto. Esta pretensión estilística dominó durante la vigencia del positivismo, del que las universidades argentinas creen estar emancipadas, pero las marcas del régimen vencido son tan visibles que parecen arraigadas a la matriz misma de producción.

Si consentimos en que las ciencias sociales tienen un problema con la escritura, no apuremos una solución festejando la prosa de divulgación. Es un atajo falso. La contracara de una ciencia ilegible es su divulgación simplificada. Ambos tipos de prosa se complementan y necesitan para perpetuar su pervivencia. Existe una mutua correspondencia entre la ilegibilidad y la transparencia;

una se articula y fortalece en la configuración exitosa de la otra. El refuerzo de la tendencia esotérica de las tesis es triunfo de las tesis traslúcidas. O dicho de otra manera: se publican libros de divulgación, porque se producen investigaciones herméticas. La naturaleza del problema, por tanto, está en otra parte.

Partamos de un hecho que, por demasiado evidente, a menudo se soslaya: una tesis es un escrito. La tarea de escritura no es el último paso; es la tesis misma. No hay tesis antes de su escritura. La subestimación con que algunos tesisistas encaran esta evidencia radica en una mala interpretación de qué implica que a la tesis haya que escribirla. Decir que la tesis es un escrito implica enmarcarla dentro de un género discursivo. Como todo género de discurso, admite ser estudiada de forma genérica. Toda escritura, abordada desde este punto de vista, se traza en un conjunto de reglas. Al igual que la novela o el cuento, la tesis admite que su escritura sea concebida de una determinada manera, solo que debemos saber bien qué significa *determinada*. El concepto no es inapropiado. Un género no es un texto concreto; un género es una abstracción. Ningún texto, ni siquiera aquel que quiera adoptar todas las reglas de un género, puede usurpar la idealidad del arquetipo. Y allí donde un texto viole, incluso, todas las leyes del género, si el resultado es afortunado, no es más que otro apogeo del género: abandona las viejas reglas y adopta las nuevas, que se imponen por su fuerza. Eso sucedió con el *Quijote*, con *À la recherche du temps perdu*, con el *Ulysses*. La excepción deviene en regla. ¿Eso podría suceder con las tesis?

A menudo se cree que las determinaciones para la tesis son mucho más determinadas que cualquier otro género discursivo, como si sus reglas fueran inflexibles. Es un error. Son innumerables las tesis que violan sus «severas reglas». La rigidez del género solo impera para quienes se rinden ante ella. Pero incluso los rendidos se encuentran ante una diversidad de formas entre las que, de todos modos, deberán elegir. Cada acto de escritura implica una decisión estilística única. La tesis no es más ni menos rígida que cualquier otro género.

Pero volvamos a *Les règles*, pues resta decir algo fundamental. Durkheim no solo imaginó un método desentendido del estilo, sino que, al situar a las ciencias naturales como precursoras de las sociales, trazó una historia de la sociología que se apreció como irremediable. Esa historia, vista a la distancia, es una tara. Veamos.

Karl Marx desestimó los discursos de una época porque creyó mucho más relevante las condiciones económicas de producción de donde esos discursos surgían. Parece haber hecho una excepción con el discurso literario: encontró que los modernos novelistas ingleses «revelaron al mundo muchas más verdades políticas y sociales que las mostradas por todos los políticos, periodistas y moralistas juntos»³. De modo que hasta mediados del siglo XIX, las incipientes ciencias sociales aún no se habían apartado de la literatura, o mejor dicho, aún no habían cerrado un pacto de convivencia exclusivo con las ciencias naturales. En *Les règles*, algunas décadas más tarde, ya no encontramos a los novelistas ingleses, pero tampoco a Honoré Balzac ni a Émile Zola; sus antecedentes son Auguste Comte y Herbert Spencer, y más atrás Linneo, Buffon y Lamarck. Durkheim cambió el objeto natural por el social, pero creyó irremplazables la matriz del método y las analogías naturalistas: la célula era el individuo; el órgano: la sociedad; la patología: la anomia; la enfermedad: el conflicto. También anheló hacer de la sociología una ciencia prestigiosa y confiable como la biología. No sabía bien hacia dónde iba, pero, siguiendo la ruta de las ciencias establecidas, creyó que el camino estaba pavimentado. Durkheim pudo haber abrevado en la literatura realista —esa que Marx consultaba tanto— para hacer derivar de ahí una sociología: eligió como antecedente las ciencias naturales. La elección se impuso a lo largo del tiempo, pero vista a la distancia parece desafortunada. ¿Qué está más cerca de una ciencia social, al

3 MARX 1854, 664: «The present splendid brotherhood of fiction-writers in England, whose graphic and eloquent pages have issued to the world more political and social truths than have been uttered by all the professional politicians, publicists and moralists put together [...]».

fin y al cabo, la nomenclatura binominal de Linneo o una novela como *Germinal*, en torno a una huelga de mineros en el norte de Francia? Al sociólogo, ¿le es más afín la anatomía comparada de Cuvier o los estudios de costumbres que leemos en *La comédie humaine*? Es elocuente el modo en que Robert Nisbet lo escribió en su *Sociology as an Art Form*: «Es difícil imaginar qué hubiera sucedido con las ciencias sociales si, en el momento de su formación sistemática, durante el siglo XIX, hubieran tomado como modelo a las artes, del mismo modo en que tomaron a las ciencias físicas»⁴. Nisbet intentó demostrar que los intelectuales más destacados de las ciencias sociales percibían aún el estrecho vínculo entre arte y ciencia, y ese mismo vínculo los libraba de quedar a merced de la burocratización del saber, signada por el celo disciplinar, y metodológico.

Durante la segunda mitad del siglo XX, al mismo tiempo que Bourdieu, Chamboredon y Passeron presentaban *Le métier de sociologue*, ya se desplegaba en Latinoamérica un tipo de novela que ensanchaba las reglas del realismo al punto que se llegó a llamar *realismo mágico*. Muchos científicos sociales se vieron interpellados por esa literatura, al encontrar en ella mucha más sociología que en la profesión específica. Los exilios de un territorio al otro forzaron a algunos sociólogos, incluso, a querer remarcar la frontera. Las heridas de ese éxodo aún no han sido narradas; para dimensionarlas basta recordar la expatriación del ensayo del campo de las ciencias sociales, a causa, justamente, de su vocación literaria. La proscripción del ensayo fue una forma de inhibir el estilo que se despliega al liberar la escritura. Se proscribió al sociólogo en nombre de centrar la profesión en el método. La sospecha del estilo, por donde se creyó se infiltraba el error metodológico, hizo que las ciencias sociales erradicaran de sus debates el problema del

4 NISBET 1976, 16: «How different things would be, one cannot help reflecting, if the social sciences at the time of their systematic formation in the nineteenth century had taken the arts in the same degree they took the physical sciences as models».

talento. Max Weber, muchos años antes (1904), ya había advertido el problema. Aún exhortando a una neutralidad valorativa, cuya garantía de objetividad descansaba en el empleo de *tipos ideales*, supo que esos tipos no debían arribar a leyes generales o a análisis abstractos, sino a localizar lo más significativo del mundo cultural, para lo cual era indispensable el talento del investigador, pues «lo que hay de “personal” en un trabajo científico es lo realmente valioso de él»⁵.

La herencia biologicista se arrastra hasta el día de hoy, pero aceptar esa cuna como un hecho irremediable es creer en una suerte de destino trágico, signado por el origen. El asunto no es menor, porque no se trata de una mera necesidad de reescribir sus anales. Reempadronar a las ciencias sociales en el ámbito de la literatura —hacerlas provenir de esas lejanas fuentes— es restituir al sociólogo, al antropólogo, al comunicador social, el carácter de escritor. Esa afiliación redundaría en una drástica reforma en sus métodos. En primer lugar, olvidar que es en el método donde reside la garantía de científicidad. Así como atenerse a un manual de estilo no basta para escribir una buena novela; no basta para crear una buena obra sociológica atenerse a un conjunto de reglas. El método, por sí solo, no produce ciencia. Con *Les règles* que publicó Durkheim, ningún sociólogo escribe *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, ensayo cuya fuerza final descansa en la fortuna de su estilo. Me atrevo a decir incluso que, para escribir *Les formes élémentaires*, hace falta olvidar *Les règles*.

⁵ WEBER 1904, 56: «daß das „Persönliche“ eines wissenschaftlichen Werkes das eigentlich Wertvolle an ihm sei».

EL ENSAYO Y LA UNIVERSIDAD

Si por *ensayo* se entiende escribir algo sin énfasis de que sea definitivo, ni absoluto, ni divino; algo que admite ser corregido, mejorado o refutado; o bien algo que uno cree y defiende, pero no de manera dogmática: entonces ensayistas somos todos. Independientemente del género que adopte nuestro texto —diálogo, manifiesto, tesis, tratado— el carácter ensayístico subyace a todo tipo de texto orientado a la argumentación y el conocimiento. No es este sentido tan general de ensayo, sin embargo, el que campea por las universidades, sino algo cercano a la literatura, cuyas marcas más características serían la brevedad, el estilo, la subjetividad: el ensayo tal cual lo ejerció Montaigne y cuya popularidad terminó por devenir en un género literario. Este *ensayo montaigneano* —ámbito del boceto y lo diverso— se lo contrapone al *ensayo académico* —ámbito de lo acabado, lo riguroso y sistemático—.

Esta contraposición nos interesa, porque reconstruir el modo en que el ensayo se fue bifurcando en dos tendencias opuestas es también trazar una nueva historia de los avatares de la escritura argumentativa. Al ensayo montaigneano, efectivamente, hoy día lo vemos distanciado del tratado, ocupa un lugar periférico y se percibe como una desviación; pero para comprender esta bifurcación, deberíamos recordar que fue el tratado quien comenzó siendo un discurso periférico del ensayo y creció hasta convertirse en el género preferido por las instituciones del conocimiento. No son *Les essais* (1580) los que pretenden refutar al racionalismo

cartesiano —como sugirió Adorno—, sino que es el *Discours de la méthode* (1637), más de medio siglo después, el que intentó refutar el escepticismo montaigneano. El ensayo no se define en contraposición al método cartesiano, sino que, a partir de Descartes, se presume que la inquisición constante del ensayismo podía ser fijada y convertida en regla. Los géneros que hoy colonizaron la universidad se perciben hijos lejanos de este cartesianismo, cuando en verdad son nietos díscolos de Montaigne, o cuanto menos de lo que este representa.

La universidad ha atravesado distintos momentos y han resonado en sus aulas escrituras, voces y gobiernos muy diversos. Pensamientos vanguardistas, religiosos, revolucionarios y artísticos la han dotado de una vitalidad cultural cuyos frutos no son equiparables a los de ninguna otra institución. Esa diversidad ha honrado su misión primigenia, que fue, fiel a su nombre, tender a la universalidad, entendida como anhelo de alojar los saberes más diversos de la humanidad, estudiarlos, sugerir y gestar otros tantos nuevos. Esos tiempos de politeísmo proteico se han apagado. La universidad, hoy día —intimidada por la exigencia del lucro y rendida ante el embrujo de cada innovación tecnológica— parece no tolerar sino el discurso sistemático, utilitario y comercial. A eso se llama ciencia y a todo lo demás —un *todo lo demás* que llega hasta los saberes esotéricos—, llama ensayo. La universidad se ha puesto imperativa y suspendió su antigua vocación dialoguista. De la universidad como el universo vasto de los saberes, se fue hacia la universidad del Uni-Verso, cuyo género escritural acorde es la Monografía. Este Verso Único, al monologar, se retroalimenta y engorda a costa de olvidar sus lenguas más añejas; pero al contrastarse solo con sus propios textos se empobrece. Engorda y a la vez se desnubre. Crece en tamaño y se debilita. El aspecto de la universidad es inexpugnable, pero basta con recorrer sus pasillos para comprobar que, como quejidos de su más remota memoria, sus cimientos aún recuerdan sus fuentes renacentistas y, mucho más en lo profundo, sus antiguas escuelas clásicas, auténticamente ensayísticas.

El ensayo es uno de esos saberes que se ha retirado de la ciudadela universitaria, aunque aún mantiene misiva con algún jefe de familia o visita algún pariente que quedó del otro lado. Este tema no remite tanto al ensayo como a los dilemas de la universidad. Lo menciono por el vínculo que aún mantienen, y para decir que el ámbito público del ensayo no radica en la institucionalización. Quizá sea irremediable que el ensayo montaigneano no alcance la ciudadanía plena en la universidad, y quizá sea lo que a ambos mejor le convenga. La fuerza de uno y de la otra radica en su equidistancia. No en una mutua indiferencia, sino en una subrepticia relación epistolar. Esas misivas son las que se mandan a través de las revistas culturales, las editoriales pequeñas, las ferias de publicaciones, las querellas en la prensa, los grupos de estudio privados.

La universidad se ha abroquelado, pero nunca al punto de sellarse por completo, porque vive de sus desajustes, respira en esas hendijas por donde se cuele aquello que llama «espontaneidad», «improvisación» y «espiritualismo». Combate sus desórdenes, pero nunca al punto de extinguirlos, como si sospechara que acallar ese ruido molesto equivaldría a silenciarse por completo. A menudo es desde la misma universidad de donde proviene el elogio al ensayismo, como forma de interpelarse a sí misma o como estrategia de legitimación de los docentes e investigadores que encuentran en el ensayo la fuerza y la efectividad que no hallan en los *papers* confinados a revistas departamentales.

No hay que temer la extinción del ensayo en la universidad, ni debemos esperar un futuro promisorio del mismo en esos claustros. No sucederá ni una cosa ni la otra. La una, porque la universidad no dejará de ser el lugar donde los pensamientos se manualizan y se replican abrumados por la pesadez del estilo. La otra, porque de aspirar a la hegemonía, el costo sería convertir el ensayo en una escritura estatal, muy poco ensayística. El ensayo se proyecta, en este panorama, como la posibilidad de un pensamiento más libre, mejor planteado y de mayor vocación persuasiva.

Ni extinción ni futuro deslumbrante, y acaso ambos se legitimen, en sus respectivos tribunales, como defensa ante la amenaza que representa el otro. No obstante puede que, por alguna desgracia, suceda más una cosa que otra, y advenga un tiempo tentado a censurar el ensayo. La desgracia, en tal caso, también opacaría la universidad, pues sin ensayismo en sus horizontes pedagógicos sería como una democracia sin movilización callejera.

El ensayista —al menos en las universidades argentinas— no es solo el que escribe bajo el influjo anhelado de la buena literatura, como si su única distinción fuera un amaneramiento o un romanticismo anacrónico. Escribe distinto porque es aquel que aún lee de manera transversal el conocimiento y se embebe de las mejores tradiciones prosísticas; no es un especialista, porque se reusa a convertirse en un instrumento del conocimiento. Su vocación temática abraza por igual esa dilatada región del conocimiento que aún conserva el nombre de humanismo. El ensayista comprende de manera oblicua. Es aquel que atesora en su casa una biblioteca —por modesta que sea— celosamente ordenada; es aquel que aún establece un diálogo vital con la tradición del libro, con el legado de la cultura escrita; que vislumbra atento el siglo XXI, pero hunde sus inquisiciones en las más recónditas escuelas de pensamiento. El ensayo en la universidad es la presencia de ese tipo de intelectual que, de extinguirse, la universidad perdería sus reflejos y avanzaría como un gigante de papel humedecido, ilegible y a la vez impotente. Puede que los ensayistas no ocupen los cargos de mayor relevancia o graviten alejados de las decisiones de gobierno, pero son los que sugieren una bibliografía espinosa, los que cada tanto publican un libro sorprendente o entusiasman al alumno recién venido. A través de ellos la universidad asume riesgos. Ese tipo de intelectual no es el que acrecienta los recursos económicos de la universidad; pero si aún hoy debemos defender que se sigan invirtiendo recursos públicos en ella es porque, permeable aún a esos mismos intelectuales, egresan vocaciones, no solo profesionales; humanistas, no solo técnicos; políticos, no solo gestores.

GOLPE AL ENSAYO

En la inconclusa novela de Robert Musil, el narrador no cree que su Ulrich sea un filósofo, pues no lo encuentra propenso a reducir el mundo a un sistema. «Probablemente sea esta la razón por la que en tiempos de tiranía hayan existido grandes filósofos, mientras que en los tiempos de civilización avanzada y democracia no es posible producir una filosofía convincente [...]»¹. Ulrich, en cambio, es un ensayista; obra de forma más distraída e inasible, contra todo orden lógico o voluntad inequívoca. La *filosofía* —entendida como sistema opresor— aparece en oposición al *ensayo*. Aquella tiende a la dictadura; este, a la democracia.

La novela de Musil se terminó de publicar en 1943, en Lausanne, Suiza. Un año más tarde, pero en Madrid, *La estafeta literaria* (noviembre, 1944) hizo una encuesta a distintos escritores, para medir la valoración que se tenía del ensayo. Como las respuestas perpetraban una larguísima tradición apologética, fueron sorprendentes las del falangista Ernesto Giménez Caballero. Dijo que el ensayo era un género nacido a la literatura cuando el tratado teológico y dogmático de la Edad de Oro decaía. Que fue un género «experimental» surgido como reflejo seudocientífico del método inductivo. Que era un género bastardo. Que no aportaba

1 MUSIL 1930, 260: «Wahrscheinlich ist das auch der Grund dafür, daß es in den Zeiten der Tyrannis große philosophische Naturen gegeben hat, während es in den Zeiten der fortgeschrittenen Zivilisation und Demokratie nicht gelingt, eine überzeugende Philosophie hervorzubringen [...]».

pruebas. Que solo alentaba dudas. Que era el género que más ha contribuido al escepticismo —desde *Les essais* de Montaigne— y a la descatalogización de la vida. «Nosotros hemos reaccionado salvadoramente contra ese género tan liberal, tan encantador y tan maléfico que ha sido el ensayo»². ¿De qué se trató esa *reacción salvadora*? Las crónicas de lo que fue el régimen franquista surten ejemplos muy ilustrativos. El juicio de Giménez Caballero sobre el ensayo parece adverso, pero cuando recordamos que se trata del hombre que introdujo el fascismo en España y llegó a escribir algún discurso de Franco, quizá se trata de un encomio.

Puesto todo de esta manera, la guerra civil en España no se libró solo por razones económicas; subyacía la vocación de erradicar una forma de pensar encantadora y a la vez maléfica. La ofensiva franquista tenía entre sus objetivos al ensayo. El anhelo de Giménez Caballero fue «transformarlo otra vez en serio tratado o en puro capricho poético»³; es decir, deslindar todo lo que en él aparecía mezclado; ponerlo derecho, tal cual lo hicieron hombres como Pasteur, Cajal o Newton, o recluirlo al ámbito personal de las veleidades. Desactivar, en definitiva, lo que tenía de eficaz y sorprendente; lo que lo hacía popular y, a la vez, misterioso.

Es verosímil pensar que el golpe de Estado de 1955 en Argentina estuvo tentado a instaurar, a la manera del franquismo, un orden sin ensayismo; y acaso ya no sea metafórico decir que el bombardeo a la Plaza de Mayo también fue sobre ese género discursivo, a través del cual la nación se venía pensando a sí misma, invariablemente, desde la Revolución de Mayo de 1810. Entre las innumerables obras que quedaron bajo aquel fuego aéreo, la más emblemática fue la de Ezequiel Martínez Estrada. Desde entonces, ese nombre quedó bajo un manto de sospecha, al mismo tiempo que la instauración de una nueva matriz universitaria celebraba el triunfo de aspecto definitivo con que el método de Gino Germani

2 GIMÉNEZ CABALLERO 1944, 21.

3 GIMÉNEZ CABALLERO 1944, 21.

encandilaba a las ciencias sociales. Si fuera posible ponerle una fecha al lento proceso de desensayar la nación, ese día sería el 16 de junio de 1955.

El declive del ensayo, como se ve, fue independiente del apoyo que algunos ensayistas dieron al golpe. En el balance general, la dictadura fue adversa al pensamiento díscolo e inasible. Martínez Estrada no previó que al alentar la Revolución Libertadora dinamitaba también los cimientos sobre los que descansaban sus lectores. Cuando lo advirtió, en los albores del gobierno de facto, el golpe ya estaba consumado. El proceso de enderezar al ensayo se había puesto en marcha. Martínez Estrada jamás volvió a ser la voz preclara de la conciencia argentina y su mayor libro se neutralizó; pasó de funcionar como radiografía de la patria a estimarse como simple fotografía de lo que podía aspirar la lengua. Se lo *recategorizó* de profeta a retórico. Dejó vacante la interpretación intensa de la realidad nacional, que fue rápidamente ocupada con los primeros informes que impartían los flamantes departamentos de sociología. Tradición telúrica versus modernidad; intuición poética versus sistematización irremediable; estilo versus estructura.

No obstante esta sustitución, Argentina no dejó de escribir ensayos, pero, como si el sueño normativo de Giménez Caballero se hubiera cumplido, se lo toleró solo en el ámbito del «puro capricho poético». Al tratado científico, al mismo tiempo, se lo limpió de su rebarba subjetiva, estilística y escéptica. La universidad no volvió a fundir lo que ya había deslindado.

Entre los libros prohibidos por la dictadura militar de los años '70, estaba los *Tres autores prohibidos y otros ensayos* de Jaime Rest, acaso quien mejor perpetuaba la obstinación del ensayismo argentino. Esa nueva dictadura, que era otra y era la misma, también había llegado a la conclusión de que un nuevo orden estricto debía eliminar al ensayo del horizonte posible de escrituras.

LA INVENCIÓN DE UN GÉNERO
3. MONTAIGNE O

ESBOZO BIOGRÁFICO

El siglo XVI europeo ostenta extraordinarias condiciones para pensar: ya es posible dudar del dogma católico, y aún no se impuso el racionalismo metódico. Todas las certezas están bajo sospecha. Declina la costumbre de investigar a Dios y surge la pasión por indagar en la naturaleza humana; la teología cede lugar al humanismo. La Reforma Protestante abre un abismo en la conciencia teológica y la revolución copernicana sugiere consecuencias que exceden la astronomía. Ante la contraofensiva católica para detener la libre interpretación de las Escrituras, el ensayo renacentista florece como forma de lectura irreverente. Inspirada en el mundo antiguo, Italia alcanza su esplendor artístico en obras como las de Da Vinci, Miguel Ángel y Sanzio. Maquiavelo escribe *Il principe*, Giordano Bruno, *Del infinito universo et mundi*. En Francia, Étienne de la Boetie enseña su *Discours de la servitude volontaire*, en el que llama a revelarse contra la autoridad monárquica. No existen los saberes y prácticas compartimentadas; Da Vinci es pintor y a la vez, anatomista, músico, matemático; Durero se destaca en el ensayo teórico, la arquitectura y la escultura, además de ser pintor; Maquiavelo escribe tratados sobre la guerra y la política, además de historia y poesía. La división intelectual del trabajo no redujo aún el saber a una disciplina. Los primeros relatos de los viajeros que regresan de América informan que hay un mundo desconocido. Todo lo que estaba firme se mueve y nada de lo que se sabe es seguro. La época fue tan extraordinaria que se la bautizó

Renacimiento. En medio de estos sucesos, Montaigne publica *Les essais*, entre 1580 y 1588. ¿De qué hablan? ¿Qué son esos ensayos?

Montaigne creyó que la razón no bastaba. No fue un irracionalista, pero se libró de su contrario: aquello que cautivaría a Descartes y luego al resto del mundo. Prefirió ser un escéptico: indagar todo y evitar la tentación de abrazarse alguna certeza. Fue el influjo más firme que le legó el mundo antiguo. Encontró al juicio vulnerable, pero reconoció que era el mismo juicio quien se lo advertía. No aconsejó seguir un solo camino, habiendo tantos por recorrer. Sus viajes, que fueron muchos, lo abastecieron de ejemplos para postular la diversidad, única cualidad que encontró invariable. Al no interesarle el estado inmutable de las cosas, su gusto por los libros, quizá, radique en que los encontró un método seguro para la *di-versión*.

Sintió el influjo de Heráclito y del Protágoras que enseñó al hombre como medida de todas las cosas; pero se confesó heredero de Pirrón, enemigo de los dogmas, y de ahí la amistad que tramó con los escépticos Pierre Charron y Francisco Sánchez, autor del célebre *Que nada se sabe*. Propició la duda, pero no al punto de que dudar de todo deba alzarse en principio. Comparó la razón a una vasija con dos asas, que puede ser cogida por izquierda o por derecha. Creyó que si hay una opinión que demuestra, hay otra que refuta. No se aferró ni si quiera a su doctrina, la cual expuso con la indolencia de quien no tiene la necesidad de defenderla. No pretendió lectores consecuentes, sino aquellos que al terminar su libro digan: «Yo pienso distinto de Montaigne».

Fue, además de escéptico, o quizá por eso, un sensualista, doctrina que encuentra a la realidad tal cual la perciben los sentidos, que ahora dicen sí, más tarde dicen no. Se valió para esta adhesión de algunos versos de Lucrecio y escribió, por tanto, que no tenemos ninguna comunicación con el ser de las cosas, porque todo lo humano está en el tránsito entre el nacer y el morir. La imprecisión que advertimos en los ensayos, aclaró, es la imprecisión con que el mundo se manifiesta. Encontró tan inciertas sus

opiniones que no dudó, a menudo, en comprometerlas voluntariamente al azar. Evitó así sujetar lo que pensaba y pintó con gusto el pasaje, la huida y el cambio. Ensayó para hacerse a sí mismo y eso le llevó toda la vida, y la vida fue toda por entero un ensayo. Después de Montaigne, los siguientes versos de Angelus Silesius, que vendrían más tarde, ya no serán percibidos como una desmesura:

Nada me parece excelso. Yo soy la cosa suprema,
Porque el mismo Dios sin mí, por sí mismo, es poca cosa¹.

Con estas notas sobre su filosofía, vivió la mayor parte de su vida y creyó que con esto le bastaba. El pueblo de Burdeos lo nombró, muy a su pesar, alcalde de la ciudad y, aunque quiso excusarse, se resignó cuando supo que también era la voluntad del rey. Su primera medida como alcalde fue presentarse ante el pueblo y confesarle que él no era un político, que su memoria era muy frágil y sus ambiciones muy pocas; que no auspiciaría el rencor ni la violencia. Todo eso para que supieran con qué bueyes araban. Nada le pareció bárbaro, a menos que se lo mire con ojos de extranjero. Rehusó llamar crueles a los pueblos de América, esa tierra apenas divisada, habiendo sido los franceses capaces de masacrar a varios miles de hugonotes, la noche de San Bartolomé. Esos crímenes, ocurridos en 1572, a los que contempló con sus ojos, no hicieron más que acrecentar su escepticismo.

En su paso por Italia fue nombrado ciudadano romano y obtuvo algún que otro título más, que supo con recato solapar. Viendo pasar unos carros que llevaban suntuosidades se alivió: «cuántas cosas son las que no necesito». Fue devoto, en cambio, de su biblioteca, ubicada en el tercer piso de su castillo, donde pasaba buena parte del día y contemplaba, con resignación, el jardín, el patio y el corral. Todos los libros que había allí le resultaban propios y, a la vez, ajenos. A menudo los mezcló y fundió a su

¹ SILESIVS 1657, I, 204.

propio libro como si todos fueran de un mismo autor. Por lo demás, juzgó a sus ensayos como aquello que quedó de los despojos de Séneca y Plutarco, de quienes dijo que eran los únicos autores sólidos, de todos cuantos trató. Pero Montaigne sabía que *Les essais* eran algo más que la organización de unos despojos; así como sabía también que la solidez o inconsistencia es una mudanza y asiste a un autor lo mismo que lo abandona. Fue un lector hedonista y rara vez siguió una lectura que no lo entretuviera. Buscó en otros el estilo del que él creía carecer. Si no se lo encontraba entre los libros, se lo encontraba de a caballo, porque en ese estado, confesó, las ideas se limpiaban y expandían.

Aconsejó la sencillez, pero nunca lo trivial; también la sencillez y hasta el decoro. Confesó ser un hombre muy poco práctico y de muy mala memoria. Aunque vivió en épocas violentas, se percibió hábil para la amistad y el hospedaje. Protegió su mansión abriendo de par en par sus puertas y fue contrario al despotismo y la crueldad. Aconsejó la prudencia e incluso abandonar el combate, si corre riesgo la vida. (También Homero —se excusó Montaigne— valoró la ciencia del escape de Eneas). Sugirió estar despreocupados por la llegada inexorable de la muerte y más atentos al *carpe diem*, que fueron, ambos, consejos de Horacio.

Como Séneca (*Epístolas* 13, 4), Montaigne creyó que las perturbaciones provienen más de nuestros juicios que de nuestras realidades, y que son los pensamientos los que duelen, mucho más que el cuerpo. Esta moral, que fue la de los estoicos, debió reñir con los cólicos biliares, de los que a menudo sufría, y que no le resultaron una cosa ajena a la materia de sus ensayos. La investigación que hizo sobre ellos lo condujo a opinar agudamente sobre el dolor, el cuerpo y los avances científicos.

Aunque se confesó católico, como era usanza en su época, su inclinación a dudar rechazó las certezas teológicas. En cuanto a la fe, la atracción del mundo antiguo y pagano le dejó, además del escepticismo, el consentimiento del suicidio, algo que los cristianos no consentían. Creemos en los milagros, dijo también, en

proporción al grado en que ignoramos la naturaleza. No obstante esto, sometió su obra a la censura eclesial y no polemizó con ningún papado. Ironizó, en cambio, sobre la Reforma protestante, aunque trató de entenderla. Montaigne no previó el influjo que *Les essais* provocarían en la conformación paulatina de una cultura laica; fundaron, o ayudaron a fundar, el advenimiento de una conciencia más tolerante y menos concluyente.

Eligió escribir en francés, lengua de la conversación y las novedades, en vez del latín, propia de los libros y la nobleza a la que pertenecía. Escribió también para las mujeres, a quienes no se solía estimar como lectoras. Creyó necesario deslindar entre una obra y su autor, y repudió, por ejemplo, que un magistrado condene a una antología poética por la inclusión de algún poeta hereje. Ese deslinde, no obstante, no lo pudo concebir con su propio libro. Quien tocaba a uno tocaba al otro, aseveró. Como sintió que, aunque pareciera ensayar sobre diversos temas, siempre era sobre sí mismo, en vez de *Les essais*, su libro pudo haberse llamado *Montaigne*. Es esta una declaración que stampa ya desde el prólogo: «yo mismo soy la materia de mi libro»².

Fue un viajero apasionado que le gustaba quedarse en su castillo. Su *Diario*, como escribió Martínez Estrada, es un testimonio de que, para viajar, lo mejor es estar en casa y con la ventana abierta.

Montaigne convirtió, sin querer, al ensayo en un género, de ahí que solemos decir que lo inventó. *Les essais* conservan un trato con todas las épocas; no pecan de esnobismo, cada vez que respira en ellos lo antiguo; no pecan de arcaísmo, pues piensa lo actual y lo vivo. Este trato con las épocas, se repite con las lenguas, las tradiciones, los estilos; es una de las virtudes del género.

Al morir La Boétie, amigo al que le profesó el más amoroso de los respetos, compuso una crónica de la agonía que revela admiración y tristeza. La Boétie le heredó su biblioteca, que

2 MONTAIGNE 1580-1595, I, «Au lecteur»: «je suis moi-même la matière de mon livre».

Montaigne custodió con el mayor cuidado que se puede tener con los libros: los leyó.

Michel Eyquem, tal como era su primer apellido, había nacido en 1533, en el castillo de Saint-Michel-de-Montaigne (Périgord, Aquitania) a partir del cual fundó su nuevo apellido. En su afán por comprenderse a sí mismo, la invención del nombre habla de lo mucho que logró en esa introspección. En ese mismo castillo murió (1592) sin llegar a los sesenta años.

LOS LECTORES DE MONTAIGNE

Los *Essays* de Francis Bacon repitieron, entre 1597 y 1625, el periplo de *Les essais* de Montaigne, pero terminaron conformando un volumen notoriamente más modesto. La comparación es inevitable: aquellos imitaban el título, los temas e incluso el tono de éstos, aunque sin lograr la frescura o el aliento de los franceses. De aquí que su libro pareciera la glosa de un lector que, de acuerdo en todo con su maestro, escribe con la resignación de no poder superar el modelo. Bacon retomó el género de Montaigne, pero comenzó a separarse de su filosofía. Al inicio del ensayo «Of Suspicion» (1625), juzgó que la sospecha está entre los pensamientos, «como los murciélagos entre los pájaros»¹. Montaigne se había declarado escéptico e incapaz, a menudo, de fijar su opinión. Bacon, en cambio, comparó a esa indefinición con los murciélagos, y aconsejó reprimirlos². Entre los males que ella propiciaban, están los de nublar la mente y predisponer a los sabios a la irresolución. ¿No se encontraba Montaigne entre estos sabios irresueltos? Si los murciélagos son las sospechas, Montaigne tenía su torre repleta de esos pájaros monstruosos, a los que les consagró toda su vida.

La mejor obra de Bacon, quizá, no está en sus ensayos montaigneanos, sino en los aforismos de su *Novum Organum* (1620), en los que se anuncia que la ciencia es la imagen del mundo, cuya

1 BACON 1625, 100: «Suspensions amongst thoughts are like bats amongst birds [...]».

2 BACON 1625, 100: «they are to be repressed».

misión es domeñarlo, partiendo de un sometimiento estricto de sus leyes. De aquí que uno de esos primeros aforismos anuncie que saber es poder (I, 3). A diferencia de Montaigne, que halló presuntuoso el anhelo de certeza, Bacon creyó en el carácter cierto de la naturaleza, en la evidencia de sus leyes y procuró dejar un método para averiguarlas.

Bacon encontró al mundo muy transparente, pero a las palabras que lo designa muy oscuras³, al igual que Montaigne, para quien buena parte de las querellas humanas se originaban en una mala interpretación de las palabras⁴. Solo que Montaigne creyó irresoluble ese desencuentro entre las palabras y las cosas, irresolución que lo lanzó a interpretar el mundo; mientras que Bacon creyó posible una equivalencia exacta entre ambas, y encargó esa misión a la ciencia nueva: «Nosotros queremos asentar en la inteligencia humana una imagen fiel del mundo, tal cual es en realidad, y no como pueda dictársela a cada uno su propia imaginación»⁵. Ya vemos, entonces, que para Bacon la mala comprensión del mundo no se agota en disponer de un instrumento equivocado (el silogismo, el escepticismo), sino de disponer un lenguaje. El tema, en sus dos libros, está apenas esbozado, como si no hubiera sospechado que ahí había una clave.

En 1916, William Bryan y Ronald Crane editaron una antología del ensayo inglés, en cuyo índice encontramos, en primer lugar, a Michel de Montaigne. No se trata de un error: el propio Montaigne alentó este tipo de apropiaciones y constató que las lenguas, como los árboles, mejoran trasplantados. Fue en Inglaterra donde el ensayo francés dio sus primeros y mayores frutos. Los ingleses tienen derecho sobre Montaigne, si no sobre su origen, al menos sobre su destino.

3 BACON 1620, 217 [I, 43]: «Sed verba plane vim faciunt intellectui, et omnia turbant».

4 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 267.

5 BACON 1620, 328 [I, 124]: «Etenim verum exemplar mundi in intellectu humano fundamus; quale invenitur, non quale cuipiam sua propria ratio dictaverit».

Montaigne confesó que su libro y él marchaban al mismo ritmo, y que estaban conformes el uno con el otro⁶. Cervantes homenajó ese sentimiento y la pluma de Cide Hamete se despidió reescribiendo la frase: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno [...]»⁷.

Al sospechar que el género humano quizá no pueda comprender de las cosas sus aspectos esenciales, sino solo aquellos que son concebibles por la mente humana, Montaigne se inscribe como precursor de Kant y de Nietzsche. Antes, había sido relevante para Descartes, y también para Rousseau, cuanto menos para su *Émile*. Pero fue Pascal, quizá, quién más confesó la influencia que sentía de Montaigne. Lo citó, lo plagió, lo discutió y hasta le hubiera levantado la voz si lo hubiera tenido cerca. Son más las coincidencias que las distancias; mencionaré una de estas últimas. Hay en Montaigne una preeminencia del *yo*, que Pascal desaprubaba por «la vana pretensión de pintarse a sí mismo». Montaigne se muestra escéptico en casi todo; Pascal prefiere creer en Cristo. De aquí que repudie el suicidio, por no encontrarlo cristiano, y lamente que Montaigne, que lo había justificado, no pensara en sus ensayos más que morir laxa y tranquilamente⁸.

Los únicos libros que, con certeza, se sabe que estaban en la biblioteca de Shakespeare son *The essays*, de Montaigne, en la traducción de John Florio de 1603. Presumo que *The Tempest*, en la que Shakespeare compone la figura de Caliban y conjetura sobre la naturaleza del canibalismo, la inspiración más a mano es el ensayo de Montaigne al respecto. Montesquieu lo incluyó entre los grandes poetas. Emerson, que lo consideró como uno de los *representative men*, y tenía por él una gran estima personal, lo llamó «príncipe de los egoístas», «admirable chismoso» y representante destacado de los escépticos⁹. Nietzsche, que señaló distintos

6 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 5: «Ici, nous allons d'une même allure, et nous sommes conformes l'un à l'autre, mon livre et moi».

7 CERVANTES 1605-1615, 1336 [II, 74].

8 PASCAL 1669, 64 [frag. 63].

9 EMERSON 1850, 161.

tipos de locuacidades —colérica en Lutero y Schopenhauer, conceptuosa en Kant, poética en Goethe, ruidosa en Carlyle— encontró a la de Montaigne gustosa en asediar de distintas maneras a un mismo asunto. Aldous Huxley definió al ensayo como una asociación libre artísticamente controlada: «este es el secreto paradójico de los mejores ensayos de Montaigne»¹⁰.

Muchos han visto en *Les essais* la tendencia a una disposición holgada del tiempo y una adopción de escritura relajada. León Brunschvicg no lo negó, pero concibió una idea más justa: los vio como un esfuerzo hacia una disciplina del ocio¹¹. El oxímoron es justísimo, pues los ensayos buscan, a veces, la sensación de descanso que se logra, no obstante, con mucho trabajo.

Como leemos en los *Vedas*, y casi del mismo modo en que lo escribió Plotino en la quinta de las *Enéadas*, Montaigne también fue de la idea de que cada uno lleva en sí mismo la forma entera de la condición humana¹². Auerbach tomó esa afirmación y dedujo que, al ensayarse a sí mismo, Montaigne estaba revelando a la vez aquello común a todos los hombres. Lo demostró en «L'humaine condition», *Mimesis*, tramado a partir de una cuidadosa selección de citas tomadas de *Les essais*, tan magistralmente comentadas que nos persuade que con esa selección bastó para enseñarnos un Montaigne entero —si es que creemos que en la parte de algo puede estar también el todo—.

También en esos años, promediando el siglo XX, pero ahora en Argentina, Ezequiel Martínez Estrada refrendó la idea de calificarlo como un «filósofo fortuito e impremeditado». Su tesis fue presentar a Montaigne como un sistema muy firme, centrado no tanto en las ideas, sino en el propio hombre que las sostiene, al igual que la veleta «tiene un sostén y precisamente gira porque un eje y un punto están fijos»¹³. El ensayo es el ensayista. Halló a

10 HUXLEY 1958, VII: «this is the paradoxical secret of Montaigne's best essays».

11 BRUNSCHVICG 1942: «une discipline de l'oisiveté».

12 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 2.

13 MARTÍNEZ ESTRADA 1948, XXXIII.

Montaigne algo noble, algo plebeyo; sabedor de los clásicos, tanto como de los cuentos populares; de la historia real, como de la historia del comerciante, el marginal y el pícaro; cerca de la biblioteca como del folklore. Lo encontró en la frontera que separa la intuición de la deducción, el comprender del usar; así como también creyó que tenía «miedo al saber que obliga a servidumbre, a toda servidumbre voluntaria, al que pone al hombre como una pieza de una máquina, aunque la máquina sirva para mover el mundo en contrasentido»¹⁴. La tabla pitagórica, agregó, le inspiraría el terror de una momia que hablara.

Algo similar descubrió el inglés Stephen Toulmin, en *Cosmopolis*, uno de cuyos esfuerzos fue demostrar que el gambito de apertura en el ajedrez de la filosofía moderna habría que buscarlo en los argumentos escépticos de Montaigne (que juega con las blancas) y no en la duda metódica de Descartes (que responde con sus negras). Así, al retrotraer los orígenes de la modernidad al siglo XVI, evitó juzgarla como una experiencia surgida exclusivamente de un énfasis racionalista y asertivo de un Descartes, un Galileo, un Newton. A la suposición actual de que la modernidad surge con las ciencias exactas, basadas en la filosofía natural del siglo XVII, Toulmin sugirió agregarle la apertura del humanismo renacentista, inspirado en la literatura clásica. En el prólogo, fechado en Illinois, en 1989, se preguntó si, llegados a las puertas del cielo, e invitados a elegir con quiénes quisiéramos pasar el resto de la eternidad, ¿quién elegiría a René Descartes o Isaac Newton, teniendo como alternativa a Erasmo, a Rabelais, a Shakespeare y, desde luego, a Michel de Montaigne?

Maurice Merleau-Ponty (1960) compuso una semblanza de Montaigne entremezclando tantas de sus citas que parecería haber fundado un género literario en el que se busca escribir lo que se lee y escribir mientras se lee. Llamó, entonces, a esa semblanza, «Lecture de Montaigne».

ESCEPTICISMO, SENSUALISMO Y AZAR

«Ogni medaglia ha il suo verso»

Proverbio italiano

De la experiencia que le dio la vida y de aquello que encontró en los libros, Montaigne obtuvo algunas conclusiones. En primer lugar, que la razón no basta. Llegó incluso a confesar que los impulsos demoníacos que asaltaban frecuentemente a Sócrates, a él lo lograban persuadir a tal punto que creía más en ellos que en la reflexión (I, 11, 14). Encontraba en esos impulsos algo de la inspiración divina. No fue, sin embargo, un irracionalista, pero se libró de su contrario: el método que sometería por completo a Descartes, unas décadas más tarde. Montaigne prefirió ser un escéptico, pero esto lo fue a tal grado que amerita ir por partes.

Varios de sus ensayos intentan demostrar la vulnerabilidad del juicio, conclusión a la que llegó, no obstante, por medio de él. No lo despreció; estableció sus límites. Luego de un periplo que recorre a los tres libros, en el último de sus ensayos confesó que es su propia experiencia la que lo llevaba a denunciar la ignorancia humana «que es, a mi entender, la mejor lección que nos da la escuela de la realidad»¹. Así concluyen *Les essais*, pero así también habían iniciado, pues leemos en el primero que por diversos caminos se llega a un mismo resultado, y que la multiplicidad de

1 MONTAIGNE 1580-1595, III, 13, 28.

acciones pueden ser juzgadas de múltiples maneras. «Sin duda el hombre es algo extraordinariamente vano, diverso y ondeante, y resulta difícil fundamentar sobre él juicio constante y uniforme»². De aquí que le pareciera tan provechoso viajar —viaje que a menudo realizó en su propia biblioteca— y no encontrara mejor escuela de vida que experimentar la diversidad y la usanza de otros pueblos. A menudo se avergonzó de sus compatriotas, propensos a enfadarse con todo lo que les resultara extranjero. Montaigne fue escéptico, incluso, del gusto invariable de la diversidad, pues cuando ese gusto se arraiga se convierte en costumbre. La sensación de certeza proviene de los hábitos.

Quizá esto sirva para explicar por qué Montaigne devino en asiduo lector: encontró en los libros la garantía más firme para la *di-versión*. Es probable que haya sido su biblioteca quien lo haya persuadido de la diversidad de todo lo que existe. Así, le importó menos imaginar una condición estable de las cosas que advertir sus variaciones. Fue natural su preferencia por los filósofos que enseñaban los límites del saber. La idea de que el juicio es mutable es el resultado del análisis que hizo de sí mismo —otra constante de *Les essais*— de modo que las cosas, consideradas en su esencia, quizá tengan su peso, su medida y condición, pero el alma las acomoda en nuestro interior a su manera (I, 50, 5). Libre de tener que inclinarse por una razón u otra, pues todas son verdaderas, entendió que se debía educar a los niños en esa absoluta libertad, con métodos que no ahorrasen en placer y en juegos (I, 25). Luego, a indagar en la doctrina escéptica se dedica en «Apolo-gie de Raymond Sebond», donde se exployó en torno a los distintos dilemas que supone la duda como sistema. Siguiendo probablemente a la clasificación de Sexto Empírico, Montaigne encontró tres tipos de filósofos: los que han encontrado la verdad, los que creen que es inhallable y los que aún la buscan. Se han agrupado, así, en tres escuelas filosóficas: la dogmática —en

2 MONTAIGNE 1580-1595, I, 1, 10.

la que militaron Aristóteles, los epicúreos y los estoicos—; la académica, cuyos hombres más representativos fueron Carneades, Clitómaco y los discípulos díscolos de la Academia; y la escéptica, cuya memoria está ineludiblemente ligada a Pirrón. Pero el escepticismo de Pirrón —que entiendo es el que más persuade a Montaigne— es escéptico incluso de la certeza que se deduce del principio: «no es posible un saber certero», contradicción que ya parece haber advertido Lucrecio:

Si alguien afirma que nada sabe, tampoco sabe si no es posible saber, pues confiesa que nada sabe.³

Para Montaigne, los pirrónicos inquietan, meditan y dudan, sin asegurar nada, actitud que los conduce a la ataraxia, serenidad de aquel que se siente libre de tener que defender alguna certeza, defensa de la que emanan todos los males del alma. La certidumbre provoca el *énfasis* para postular el principio, el *temor* de no lograr imponerlo, la *envidia* del principio más persuasivo, la *ambición* de tener razón, el *orgullo* de creer tenerla, la *superstición* de encontrarla definitiva. Los pirrónicos no se aferran ni si quiera a su doctrina, la cual exponen con la ingravidez de quien no tiene la necesidad de defenderla. No temen que se los contradiga y hasta lo auspician, porque eso perpetúa la discusión y el examen de los asuntos, único interés de un verdadero escéptico. «¿Por qué no ha de convenirles mantener su libertad y considerar las cosas sin ninguna obligación y servidumbre?»⁴. De aquí que el pirrónico tienda a sentirse libre de todo tipo de dogma y, llegado el caso, se libre incluso de la certeza que concede la duda convertida en sistema. ¿No es esto paradójico?, se preguntó Lucrecio. También se lo preguntó Montaigne y dedujo que si un escéptico lo es en extremo

3 LUCRECIO, *De rerum natura* IV, 470: «Denique nil sciri siquis putat, id quoque nescit / an sciri possit, quoniam nil scire fatetur».

4 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 196.

debería renunciar al lenguaje afirmativo, pues una afirmación del tipo «siempre miento» es falsa si en verdad miento, porque en este caso digo la verdad. De aquí que Montaigne ensaya una ligera variación al «No es posible saber»: lo convierte en una pregunta: «Que sais-je?»⁵, que en español equivale al «¿yo qué sé?» o su variante «¿qué sé yo?» y que fue la divisa que grabó en su balanza —en su *exāgium*, como llamaban los latinos a las balanzas romanas—. Montaigne cree que no hay saber por fuera de uno mismo, y que en el interior de cada uno no resuena por entero ni un sí ni un no, como cantó Petrarca: «né sí né no nel cor mi sona intero»⁶.

El escepticismo condujo a Montaigne al sensualismo (o viceversa), doctrina en la que, siendo una o múltiple la realidad, los sentidos la perciben de manera diversa. Si un sonido nos parece ora bueno, ora malo; y un color nos gusta, más tarde nos deja de gustar, no es posible establecer valores constantes; luego, los sentidos son la prueba y fundamento de nuestra ignorancia (II, 12, 439). Montaigne no niega que se conoce por medio de la facultad cognoscente, pero quien perfora la conciencia, quien la informa, son los sentidos. La asistencia que le presta Lucrecio la leemos en aquello de que «las percepciones de los sentidos son, en toda oportunidad, verdaderas»⁷.

La razón conceptualiza lo que le informan los sentidos, por lo que no puede desdecirlos. Si los sentidos fueran falsos, entonces la razón sería falsa. Pero los sentidos son verdaderos; luego, si la razón es impotente para explicar por qué los objetos, al alejarse, los vemos más pequeños, no es por eso válido dar una explicación que ponga en entredicho los sentidos. Montaigne suscribe palabra por palabra, en esto, a la doctrina de *La naturaleza de las cosas*, y asevera que no sabríamos nada de la realidad si no la escucháramos, si

5 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 269.

6 PETRARCA 1356 c., 790 [soneto 168].

7 LUCRECIO, *De rerum natura* IV, 500: «proinde quod in quoquest his visum tempore, verumst».

no la miráramos, si no la viéramos. «Los sentidos son el comienzo y el fin de la consciencia humana»⁸. No ignora que ellos nos informan de distintos modos sobre la realidad; por tanto, nuestra ciencia se basa en esa imprecisión, y advertirlo es más sensato que pretenderla inequívoca. Las apariencias son contradictorias, no lo duda; si quisiéramos salir de esa contradicción necesitaríamos un instrumento que arbitre, para probar la certeza de este instrumento necesitaríamos un segundo instrumento que arbitre sobre el primero, y así hasta el infinito. Los sentidos no pueden sacarnos del error, y al apelar a la razón ingresamos al mismo círculo. Ninguna razón deberíamos establecer como cierta si no la comparamos con otra; para comparar precisaríamos una razón externa, etcétera. De modo que Montaigne llega a la conclusión de que las apariencias no son de las cosas, sino que son aparenciales tal cual nos las representamos. No podemos conocer sus esencias sino solo sus apariencias; todo lo que sabemos de ellas es cambiante y efímero, porque así somos nosotros mismos:

No tenemos ninguna comunicación con «el ser», porque la naturaleza humana está constantemente en un tránsito entre el nacer y el morir, y no puede darnos de sí misma más que una apariencia oscura y velada, una idea débil e incierta⁹.

Pero si no es posible captar el *ser* de las cosas, sino el *parecer* que nos dejan al pasar; los ensayos son impresiones momentáneas de las cosas, que es el único modo en que se manifiestan: «Yo no puedo asegurar mi objeto de estudio [...]. Lo tomo como está, en el instante que me intereso por él. Yo no pinto el ser, pinto el

8 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 440.

9 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 471: «Nous ne pouvons communiquer avec "l'être", parce que la nature humaine est toujours à mi-chemin entre la naissance et la mort, et ne peut donner d'elle-même qu'une apparence obscure et voilée, une idée faible et incertaine».

pasaje [...]»¹⁰. Pero es esta misma condición cambiante de la realidad la que lleva a Montaigne a ensayar; o dicho de otro modo, el ensayo es aquella forma dócil que nos permite captar la manifestación efímera de las cosas y acompañar el cambio mudando con la cosa misma. Montaigne asume que su obra es «una fiscalización de accidentes diversos y movibles» y «fantasías irresueltas e incluso contradictorias», de aquí que sus ensayos puedan parecerse a las cosas mismas, pero en verdad lo que buscan es ser fieles con el modo en que llegan al ensayista. «Si mi espíritu pudiera fijarse, no me ensayaría, me resolvería; pero no deja de aprender y ponerse a prueba»¹¹. La última línea del segundo libro, luego de aseverar que jamás han existido dos opiniones iguales, ni dos pelos, ni dos granos de cereal, resume la impresión que le produce el mundo: la cualidad más universal de todas es la diversidad: «Leur façon d'être la plus générale, c'est la diversité»¹².

Volvamos, por último, a esos versos de Petrarca que sirvieron a Montaigne para expresar su estado: «Ni un sí ni un no resuenan por entero en mi corazón». Sintió tan equilibradas las distintas posibilidades que se le presentaban (todas contrarias) que decidió, a menudo, dejar que decida el azar: «La incertidumbre de mi juicio es tal que en la mayoría de los casos podría someterla a la suerte o a los dados»¹³. A estimar el azar como realidad definitiva en nuestros juicios dedicó el ensayo que tituló «De la incertidumbre de nuestro juicio»¹⁴. Se vale allí de aquellos versos en que Manilo presenta la Fortuna como una fuerza superior, que lo gobierna todo (*Astrología*, IV, 90-105); y se vale, también, del *Timeo*, donde Platón afirmó que razonamos dubitativamente porque nuestros juicios participan en gran modo del dubitativo azar. Más adelante

10 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 1.

11 MONTAIGNE 1580-1595, III, 2, 1.

12 MONTAIGNE 1580-1595, II, 37, 72.

13 MONTAIGNE 1580-1595, II, 17, 55.

14 MONTAIGNE 1580-1595, I, 47.

(III, 7) son unos versos de Virgilio los que lo persuaden a sentir que sus pensamientos y su voluntad se inclinan ya para un lado, ya para otro, regidos por una fuerza que él desconoce. Esos versos son los siguientes:

Muta sin cesar la disposición del ánimo, y cuando una pasión le agita ahora, otra distinta se va con el viento [...]¹⁵.

15 VIRGILIO, *Georgicon* I, 420-422: «vertuntur species animorum, et pectora motus / nunc alios, alios dum nubila ventus agebat, / concipiunt [...]».

LA HIDRA DEL SABER

Pour répondre à un doute, on me le multiplie
par trois! C'est comme avec la tête de l'Hydre...

Les essais III, 13, 10

La Hidra de Lerna es una suerte de serpiente acuática cuya cabeza no es una, sino varias, cada una de las cuales se duplica al ser cortada. Algunos imaginaron a estas cabezas inteligentes, otros las creyeron antropomorfas. El número de cabezas va de siete a infinito y se creyó, también, que al cortar una no crecían dos, sino tres o más. No es indispensable ahora revisar las distintas versiones del mito, algunas de las cuales niegan que la Hidra sea una serpiente. Basta con enfatizar una de sus cualidades indiscutibles: la bifurcación policéfala. Sabemos que uno de los trabajos de Heracles fue dar muerte a la Hidra y logró impedir la proliferación de lo que mataba quemando en el lugar de la herida. La imagen es por demás sugerente, pues enseña que no basta con cortar, hace falta cauterizar.

En el último de sus ensayos, «Sur l'expérience», Montaigne entiende que todas las polémicas son verbales; no discutimos sobre las cosas en sí, sino sobre nuestros pareceres sobre las cosas. Si exponemos una piedra y decimos que se trata de una substancia, allí no hay polémica. Ahora si preguntamos qué es una *substancia* y alguien responde que es aquello que permanece en algo que cambia, otro querrá saber qué es *permanencia* y qué es *cambio*; y esta bifurcación tendrá, a la vez, cuanto menos una nueva bifurcación

para cada término. De modo que Montaigne sugiere que conocer no es más que cortarle a la Hidra una de sus cabezas.

Lo primero que advierte el lector al enfrentar *Les essais* es el trato asiduo que Montaigne tiene con los libros, es decir, con los pensamientos ajenos. En el ensayo que acabo de mencionar, el último, advertimos un juicio sobre el conocimiento que preanuncia a Nietzsche, primero, y luego a toda la hermenéutica:

Hay más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas mismas; y más libros sobre los libros que sobre cualquier otro asunto. No hacemos más que glosarnos unos a otros¹.

De modo que las interpretaciones no conducen a la resolución de los problemas, sino a su multiplicación. El planteo escéptico de Montaigne requiere pensar que conocer no es *develar*, sino advertir los sucesivos velos que cubren las cosas. La sensación de conocimiento solo se produce cuando, al no haber indagado nada, todo carece de complejidad; basta comenzar a indagar para descubrir que se ignoraba, y más indagación no es más saber, a menos que por saber se entienda *conocer que se ignora*. Para Montaigne esto es más palmario en los libros, pues es allí donde desfilan las interpretaciones, y desafía al lector a que le diga si la glosa de un libro no aumenta las dudas del lector, pues —se pregunta— ¿acaba la interpretación con los significados del libro, o los enriquece y expande? Entonces agrega: «El centésimo comentario transmite al siguiente algo más espinoso y complejo que no se encontraba aún en el primer libro»².

1 MONTAIGNE 1580-1595, III, 13, 9: «Il y a plus de travail à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses elles-mêmes ; il y a aussi plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet : nous ne faisons que nous gloser les uns les autres».

2 MONTAIGNE 1580-1595, III, 13, 7: «Le centième commentaire transmet à celui qui le suit un livre encore plus épineux et plus difficile que le premier ne l'avait trouvé».

EL EGOTISTA, EL EGOÍSTA Y EL IDIOTA

La clave para comprender los ensayos de Montaigne se lee en la portada de la primera edición de 1580. De arriba hacia abajo tenemos, primero, bien pequeño, la palabra «ESSAIS» y luego, bien grande (notoriamente más grande), el título de «MESSIRE», ostentado entonces por la más alta nobleza de Francia. Luego aparecen escalonados otros títulos nobiliarios, «SEIGNEUR», «CHEVALIER», «GENTIL-HOMME». La palabra «ESSAIS» queda atrás, bastante perdida. Ignoro quién decidió los tamaños de estas tipografías, pero se ajustan muy bien a lo que Montaigne creía de sus ensayos. ¿Qué podía importarle el género de sus textos, cuando la persona que los escribía era él? ¿Dónde se respaldaba el libro sino en el yo que lo narra? Entrevió que era «propio de la gente vulgar» (II, 6, 26) evitar hablar de sus propias vidas. Teniéndose a sí mismo, Montaigne no creyó que lo relevante fuera el género en que ese *yo* se expresa. El estilo de escritura se subsume a quien lo esgrime; no a la inversa. El libro pudo haber prescindido del nombre común *ensayo*: le bastaba el de *Montaigne*. Tratándose de una confesión, lo primordial de los ensayos es saber quién se confiesa.

¿No es, al fin y al cabo, a él al que encontramos en los ensayos? Se siente tan representado por su libro que «nos correspondemos el uno al otro, mi libro y yo» (III, 2, 5). Esto que escribo, también dirá, «son principalmente mis pensamientos» (II, 6, 28). «Yo no escribo sobre mis actos; sino sobre mí mismo, sobre

mi esencia» (II, 6, 29). «Yo, que me examino muy de cerca, que tengo los ojos puestos incesantemente sobre mí mismo, como quien no encuentra nada fuera de sí [...]» (II, 12, 391). Y es que para Montaigne el afuera solo se revela como una proyección de uno mismo, como si solo hubiera un afuera mediado por la intimidad. Así es que siente extraviarse cuando desatiende su yo, percibe que *su tema* se desvanece (III, 8, 61). «Yo me estudio más que a cualquier otro asunto. Esa es mi física y mi metafísica» (III, 13, 20).

Un día, en Bar-le-Duc, viendo que le entregaban al rey Francisco II un auto retrato de Renato, rey de Sicilia, que este había hecho para que lo tuviera presente, Montaigne no dejó pasar el hecho y se preguntó «¿Por qué no se permite, en el mismo sentido, que cada uno se represente con la pluma como él lo hizo con el pincel?» (II, 17, 53). Salvo esta singularidad de exponerse a sí mismo, a la que llamó *bizarrierie*, en el sentido de *rareza*, Montaigne no cree que sus ensayos contengan otra nota singular (II, 8, 1). Pero no se narra a sí mismo por encontrarse *extraordinario*, sino porque al narrarse se constituyó como lo que es. Ensayarse le permitió ser Michel de Montaigne: le reveló la identidad.

No hice tanto a mi libro como él me hizo a mí. Es una obra consustancial a su autor: no se ocupa más que de mí, es parte de mi vida; ni tiene otro objetivo ni meta exterior a sí mismo, como sucede con otros libros¹.

Así tuviera la certeza de no contar jamás con ningún lector, Montaigne igual hubiera invertido todo su tiempo —tiempo que no cree haber perdido— en estudiarse y buscarse a sí mismo. Antes que un lector (un otro), los ensayos tienen un escritor (un

1 MONTAIGNE 1580-1595, II, 18, 5: «Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait. C'est un livre consubstantiel à son auteur : il ne s'occupe que de moi, il fait partie de ma vie ; il n'a pas d'autre objectif ni de but extérieur à lui-même comme tous les autres livres».

yo) que justifica plenamente la tarea del examen y la composición. Esta preeminencia del *yo* está sugerida en la portada, pero es explícita en el prólogo, «Au lecteur», donde Montaigne confiesa: «je suis moi-même la matière de mon livre». La mención no huelga, pues de ella podemos deducir que el rasgo definitorio de sus ensayos es el ensayista. El plural que no obstante leemos en el título, *Essais*, anunciador de una diversidad, no es más que la diversidad con que el yo vivencia los asuntos. Todos reunidos pueden leerse como un único ensayo, donde Montaigne se sugiere como hilván.

La época ya ostentaba una división profesional de los saberes; Montaigne lo advirtió a tal punto que no quiso revelarse como un gramático, un poeta o un jurista, sino como lo que esencialmente era: Michel de Montaigne (III, 2, 3). Aspiró a definirse por su nombre, y que en el nombre brotara lo singular y distintivo, aquello irreductible a un ramo u oficio. Aspiró a un nombre; a que él solo bastara para saber de qué se trataba el asunto. Así, no ignoró que los temas que aborda suelen estar mejor expuestos —mejor escritos, incluso, y mejor fundamentados— en los autores que llamó «maestros»; pero, importándole únicamente la exploración y exposición de sí mismo, esos temas resultan accesorios. La tristeza, el ocio, los pronósticos, el miedo, la imaginación, el valor, el pedantismo, la guerra, los niños, el vino y todos los asuntos que alude no sirven sino para que Montaigne pueda expresarse *qué cosa es él*.

Reconoció que todos suelen buscar afuera, y que su elección, en cambio, ha sido buscarse por dentro, que allí se queda y se entretiene, sin cesar, escrutándose y degustándose (II, 17, 60). Más adelante (III, 9) agregó que solemos mirar hacia el exterior y lo otro por el espanto que nos produce mirarnos hacia adentro, y que la naturaleza, acaso para favorecernos, nos dispuso los ojos hacia afuera. Entonces nos recuerda el consejo que Apolo grabó en el frontispicio de su templo, en Delfos: *conócete a ti mismo*. Montaigne nos lo recuerda, pero agrega que el consejo es «paradójico»,

pues no hallando en el interior más que vanidad y discordia ¿por qué examinarlas? El ensayo es el género más vanidoso de todos, pero contra la propia vanidad. Quizá esto haya promovido a Ralph Emerson a escribir que «Montaigne es el más franco y honesto de todos los escritores»².

Montaigne creyó que todos los abusos que campean por el mundo radican en que se enseña a condenar la duda, a sobreactuar la certeza y a elaborar preceptos. Él prefirió, en cambio, no ser resolutivo y morigerar su prosa con varios *quizá, acaso, tal vez*. Quien quiera curarse de su ignorancia debería comenzar por confesarla (III, 11), pero se requiere cierta inteligencia para advertir lo que se ignora, y ante todo un método: Montaigne lo encontró con los ensayos. Siguiendo esta ruta de razonamientos, podemos aseverar que el ensayo es un género *apolíneo*, en honor a un dios de la pregunta, no rival aún de Dionisos, no ajeno a aquellos valores con los que se lo ha contrapuesto, ni abocado a la autosuficiencia y claridad con que se lo presume ahora. Un Apolo como les gustaba a los griegos, polifacético y poético.

Como podemos ver, el reproche que a menudo recae sobre el ensayo montaigneano —el ensayo que no esconde la autoreferencialidad— requiere diferenciar el *egoísmo*, que se presume en él, del *egotismo*, que lo constituye en verdad. Los diccionarios solían no advertir la distinción entre ambos conceptos y los presentaban como equivalentes, pero es indispensable señalar la diferencia. El egotista se lee a sí mismo porque sabe que, como él, hay un otro; para el egoísta no hay más nadie. Uno se brinda por completo; el otro se niega. Uno tiende a ser escéptico; el otro, a ser dogmático. Si uno se resiste a afirmar; el otro se resiste a dudar. El egotista observa; el egoísta atrapa. Todo lo que uno duda son certezas para el otro. Uno enseña su yo al mismo tiempo que su fragilidad e inconsistencia; el otro se presenta como una certeza y una columna inquebrantable. El egotista es una posición filosófica que

2 EMERSON 1850, 164: «Montaigne is the frankest and honestest of all writers».

desarrolla en una actitud ética; el egoísta es una declinación ética que se malogra en una posición política.

Pero la antítesis justa del egotista no está en la figura del egoísta, cuanto del idiota. Me refiero al idiota en su sentido literal: aquel que no sale de su *idios* propio y a causa del cual deviene en un ensimismado. El egotista se explora para expurgar el idiotismo que lo constituye; el idiota se expresa sin advertir la idiotez que lo caracteriza. Uno reconoce su mismidad y la trabaja, la confronta y la conjura; el otro no la problematiza: la declama. El egotista habla de lo que sabe, el yo mismo que confiesa su no saber; el idiota habla de todo. Uno es diverso, porque las identidades no se repiten; el otro parece un arquetipo. Uno ve reflejado el mundo en su *sí mismo*; el otro ve su yo solo replicado en todo. Si uno tiende a escuchar; el otro tiende a hablar. Las personas que se autoanalizan tienden a sacar su yo del confinamiento en que lo encuentran; los idiotas, en cambio, tienden a replegar el mundo en la guarida donde se esconden y desde la cual se publicitan.

Hay una distinción más, que parecería comprender solo el egotista. Todo escritor que se confiesa procede por medio de una máscara; a menudo, esa máscara ostenta el mismo nombre del ser que enmascara. Es el caso de Walt Whitman, que en la ficción decidió devenir en Walt Whitman. Persona y personaje; hombre y escritor. No debemos sospechar de la legitimidad de este juego de sombras; denunciarlo también es una mascarada. En la edición de 1900 de *Leaves of grass* (la de David McKay) encontramos unas notas biográficas manuscritas de Whitman, austeras y circunspectas, que adoptan la rusticidad con que se pretende imitar lo veraz. Nos revelan mucho menos del personaje que leemos en esos versos, también autobiográficos, que empiezan diciendo: «Celebrate myself, and sing myself».

Ajeno a una idea del Yo como idiotez, Whitman se encontró a sí mismo en el preciso momento en que encontró al otro. Su egoísmo —del que no reniega— es egoísmo de comunidad. Es un Yo-Otro; un Yo que se extrema al fundirse en la otredad.

Y todos y cada uno de ellos tienden hacia mí, y yo hacia ellos
Y sea como sea ser parte de ellos, en alguna medida lo soy³.

Whitman se habrá sorprendido, quizá, de que tras el énfasis en cantarle al hombre común e indiferenciado, lo acechaba la paradoja de convertirse en un ser extraordinario. Algo similar le sucedió al Sir Thomas Browne con el *Religio Medici*, quien también nos confesó que «el mundo que considero es mi propio yo; es al microcosmos de mi propio marco al que le echo un ojo»⁴. Otro tanto, también, a Thomas Cowley luego de su «Of Myself» (1664c.).

La apología que Alexander Smith hace de Montaigne también es una apología del egotismo, al que juzgó como una exploración radical de la vida interior, aunque una exploración exigente, pues no es sencillo evitar la jactancia y la desilusión del lector. Que el ensayista diserte sobre sí mismo debiera ser lo más natural y provechoso para todos, pues al fin y al cabo es que hable de lo que mejor conoce. Francisco Sánchez lo había advertido bien: «Examínate a ti mismo. Si algo sabes, dímelo, y te lo agradeceré en extremo»⁵. El egotismo que Smith halló en Montaigne, sin embargo, lo encontró cubierto de una paradoja: en esa enfática confesión de sí mismo hay una forma más acabada del velo. La confesión, cuando es tan deliberada, deviene en una máscara. «Si deseas preservar tu secreto: envuélvelo de franqueza»⁶. Smith logró comprender la ambivalencia del recurso central de Montaigne, porque comprendió, a la vez, que se trataba de un escritor, cuyos artilugios son los de la creación literaria. Debajo de la máscara,

3 WHITMAN 1900, 46: «And these one and all tend inward to me, and I tend outward to them; / And such as it is to be of these, more or less, I am» (*Song of myself* 15).

4 BROWNE 1642, 83: «The world that I regard is my self; it is the Microcosm of my own frame that I cast mine eye on [...]».

5 SÁNCHEZ 1581, 216.

6 SMITH 1863, 37: «If you wish to preserve your secret, wrap it up in frankness».

refrendó después Oscar Wilde, no hay un yo auténtico, sino otra máscara, y acaso no podamos librarnos de la obra de arte en la que deviene indefectiblemente nuestra propia vida. Somos lo que estéticamente hacemos de nosotros: «Una máscara nos dice mucho más que un rostro»⁷.

El egotista sabe este doble juego de mostrar-ocultar; el idiota no: es involuntariamente más sincero, pero de cuya sinceridad no obtenemos ningún provecho.

7 WILDE 1889, 995: «A mask tells us more than a face».

EN TORNO AL ESTILO

Montaigne confesó tener muy mala impresión de su estilo, creyó que en él todo era grosero, «todo falto de pulimento y belleza» (II, 17, 11); y le desconfió tanto que incluso dudó de que pudiera llamarse tal «a una forma de hablar informal y sin norma» (II, 17, 12). La poca fe que confesaba tenerse en este asunto lo persuadió de olvidarse de los grandes escritores, para no desalentarse; e incluso llegó a imaginar que mucho ayudaría a su estilo imitar al músico Antinonidas, el cual ordenaba, antes de ejecutar una obra en público, que algún músico lamentable lo hiciera primero. Consciente de disponer de una prosa rudimentaria, confesó haberse esmerado en compensarla con ideas de peso. También dijo no interesarle ostentar una gran prosa, pues no la encontró necesaria para *Les essais*, cuyo fin era que, al hacerlos, le enseñaran a vivir, no a escribir (II, 37, 66).

El mismo desinterés que confesó tener por el estilo fue el que tuvo por la corrección. El escepticismo que abrazaba como filosofía —la idea de que la opinión muta y que el tiempo no mejora los pensamientos— parecería ir en sintonía con esto: «Yo en aquel momento, y yo ahora, somos dos. ¿Cuál es mejor? No puedo decirlo» (III, 9, 59). Los ensayos, por tanto, son instantáneas, fijación de lo efímero, cuya corrección sería *otro* momento. No se mejora corrigiendo; se crea otra cosa. La idea de no pulir parecería ir de la mano con la percepción mudable y fugaz de su carácter, pues de haber creído que la materia de sus ensayos fuera a durar,

«habría sido necesario utilizar una lengua más firme» (III, 9, 114). Recordemos que esa materia era el propio Montaigne. Para completar este aparente desinterés por las formas, está la carta a la señora Duras (II, 37), donde cree haber aprendido con su libro a vivir, no a escribir, y donde confiesa ser menos un escritor que cualquier otra cosa.

Tenemos, por tanto, un Montaigne que se confiesa desinteresado del estilo, pero ¿hay que creer algo así de quien, a la vez, funda un género literario? En el segundo ensayo del segundo de sus libros, dijo haber escuchado maravillosos cuentos de boca de su padre, quien hablaba poco y bien, y ornamentaba su lenguaje con autores españoles, entre los que se destacaba Antonio de Guevara. Ese recuerdo resulta revelador, pues Guevara es el antecedente más próximo del estilo ensayístico montaigneano. Aunque solo lo cita una o dos veces, es probable que la influencia de aquel español haya sido mayor, al menos en cuanto al estilo, que la de aquellos escritores antiguos que cita a granel.

Varios registros confluyen en su prosa, que a menudo olvida la solemnidad de los libros para alojar la soltura de la conversación familiar. Si el Renacimiento suponía la construcción preciosista de la frase, Montaigne prefirió la simplicidad coloquial, haciendo la frase más ligera y amena. Emerson encontró sus ensayos tan cercanos a la conversación y tan lejos a la escritura que no conoció otro libro que pareciera menos escrito¹. Puesto que Montaigne supo ser preciso, allí donde fue ambiguo debió de tratarse de un acto deliberado. Lamentó que varios filósofos hayan afectado su estilo en busca de la profundidad, a la que siempre creyó se debía llegar de la manera más diáfana y sencilla. Condenó, así, la frase oscurecida, que es la que rebuscan los sabios cuando pretenden

1 EMERSON 1850, 167: «I know not any where the book that seems less written».

ocultar la inanidad de su arte (II, 12, 208). Unos versos de Lucrecio lo respaldan:

Con su lenguaje oscuro, pero internamente insignificante, atrajo la admiración de los necios, los cuales solo apreciaban lo dicho en términos enigmáticos [...]².

Sus presunciones de que el ser humano es algo voluble y errático lo hizo deducir que su lenguaje adolece, como su ser, de debilidades y sombras:

Nuestro lenguaje es falible y defectuoso, como todo lo demás, y las cuestiones de lenguaje son el origen de la mayor parte de los problemas que agitan al mundo³.

De modo que las presunciones de Montaigne sobre su estilo se ajustan a su filosofía, pero no a su práctica concreta de escritura. Su espontaneidad, su gusto por la lengua oral, por las palabras usuales, por la cita amena, por la prosa diversa y sin reglas, revela un interés tan enfático por *desinteresarse* del estilo que terminó por legarnos uno muy premeditado. Vistas de conjunto las distintas ediciones de *Les essais* que él mismo preparó, advertimos que corregía, reescribía y pulía mucho. A partir de Montaigne se cristalizaron las formas modernas de un género literario, uno de los más estilizados. Wilde (1890), Lukács (1910), Woolf (1922) son algunos de los que explicaron esa estilización.

Es como si Montaigne, por su filosofía, debiera predicar el desalineo, la mutación y la diversidad; aunque por su práctica concreta de escritor se encontró consagrado al celoso cuidado del

2 LUCRECIO, *De rerum natura* I, 639-642: «clarus ob obscuram linguam magis inter inanis / [...] / omnia enim stolidi magis admirantur amantque, / inversis quae sub verbis latitantia cernunt».

3 MONTAIGNE 1580-1595, II, 12, 267: «Notre langage a ses faiblesses et ses défauts, comme tout le reste, et les questions de langage sont à l'origine de la plupart des troubles qui agitent le monde».

estilo, la cita y las formas de la confesión. Ya tenía una concepción muy moderna de la lengua; ya percibía muy bien sus problemas: la apertura semántica que produce un texto, la idea de que los problemas humanos son también lingüísticos; la idea de que hay más interpretaciones de las interpretaciones, que de los hechos mismos. Era muy sensible al lenguaje como para que le creyéramos que las cuestiones estilísticas no revestían demasiada relevancia.

Montaigne quizá no fue consciente —y si lo fue no lo confesó— de que su aparente desinterés por el estilo no era más que el alejamiento de los cánones clásicos. Formado en esos cánones, y sin dejar de tributarles estima, al romperlos sintió más el pesar por esa rotura que el entusiasmo por la forma nueva que estaba gestando. Creyó escribir mal porque su vara de comparación seguía siendo Plutarco, pero a la vez percibía que sus ensayos debían ser escritos de otro modo: ágiles, sin afectación, sin censurar las palabras coloquiales, sin dejar de recoger la herencia clásica, escuchando la voz de la calle.

4. LOS ENSAYOS, SEGÚN MONTAIGNE

demás, Montaigne no ha escrito ninguno sobre el género. Lo ha incluido entre los tres géneros de ensayo, los otros sobre las artes liberales, pero ninguno sobre la ciencia por autoconciencia. La explicación no es inabarcable: el ensayo como género literario aun no existía. Es el propio Montaigne quien, sin proponérselo, inicia el proceso hacia la generalización, no solo porque los humanistas, sino porque logró que las cosas sean muy personales y casuales: estas cosas la manera en que se las ve. Son condiciones circunstanciales, que exigen como estímulo y ambiente reflexión e investigación en que son de ensayo, nada hay en ellas que tienda a convertirse en un tipo.

Ensayos se han escrito antes y después de Montaigne, y en formas muy distintas que el ensayo «montaigniano» indispensable que podemos hallar en él por la denominación. La particularidad más afirmada sobre el ensayo — aquello de que son sujetos diferentes, diversos, opuestos, etc. — fueros, apenas a la vez, no alcanza a la misma manera de los ensayos que se han escrito desde luego a aquellos que siguen las formas en que Montaigne escribió los suyos. Veámoslas con algún detalle.

Montaigne juzga que sus ensayos se eran más que de un tipo, sino general a los suyos «un poco de todo y nada en todo el mundo» (I, 35, D). Que se hicieran sus ensayos «un poco de todo» desde la Antigüedad de modo que se quisiera lo mismo, pero convertido en algo propio (I, 35, D). Que se permitiera más que

No obstante ser reconocido hoy como el creador del ensayo moderno, Montaigne no ha escrito ninguno sobre el género. Lo ha hecho sobre los temas más diversos, incluso sobre los más triviales, pero ninguno sobre su tema por antonomasia. La explicación no es inescrutante: el ensayo como género literario aún no existía. Es el propio Montaigne quien, sin proponérselo, inicia el proceso hacia la generalización: no solo porque los bautiza, sino porque logró que los suyos sean muy personales y confesó varias veces la manera en que los hizo. Son confesiones tangenciales, que esparce como semillas; siempre se refieren a la manera en que son *sus* ensayos; nada hay, aún, que tienda a conformar un arquetipo.

Ensayos se han escrito antes y después de Montaigne, y sus formas son tan diversas que el único elemento indispensable que podremos hallar en ellos es la argumentación. Las presunciones más afianzadas sobre el ensayo —aquello de que son subjetivos, sugerentes, diversos, espontáneos, efímeros, ajenos a la ciencia— no alcanza a la inmensa mayoría de los ensayos que se han escrito, sino solo a aquellos que siguen las formas en que Montaigne concibió los suyos. Veámoslas con algún detalle.

Montaigne juzgó que sus ensayos no eran más que una visión general e informe, «un poco de todo y nada en profundidad» (I, 25, 1). Que se hicieron con otros tantos ensayos escritos desde la Antigüedad, de modo que asimilaron lo ajeno hasta convertirlo en algo propio (I, 25, 9). Que no pretenden más que

«mostrarme tal cual soy» (I, 25, 10). Que son grotescos, «cuerpos monstruosos, vestidos de diversos miembros» (I, 27, 1). Que condensan otros tantos ensayos en germen, pues los asuntos aludidos no están más que sugeridos (I, 39, 7). Que el juicio es un instrumento indispensable para elaborarlos (I, 50, 1). Que en ellos expone ideas personales y humanas, no divinas o inobjetales: son «materia de opinión y no artículo de fe» (I, 56, 31). Que hablar de distintos temas, en verdad, no es más que para hablar de él mismo (II, 6, 26-28). Que al buscar el conocimiento de él mismo, renuncian a ser una ciencia (II, 10, 1-2). Que avanzan titubeantes, inclinados, inseguros, porque la vida misma impone esos cambios y en él «suceden mil movimientos intempestivos y caprichosos» (II, 12, 391). Que no son obra de la refinación, sino escritura espontánea, pues «todo es grosero en mí, todo falto de pulimento y belleza» (II, 17, 12). Que siendo él mismo (Montaigne) el tema de los ensayos, no es más que un tema irrelevante, sobre el que nadie debería ensañarse (II, 17, 51). Que mientras que el resto de la gente ve y se ocupa de lo que tiene fuera de sí, los ensayos son el registro de lo que él encuentra replegando la mirada hacia su interior (II, 17, 60). Que no solo han sido escritos, sino que ellos también lo escribieron a él, logrando una obra «consustancial a su autor» (II, 18, 6). Que salieron a rodar para formar a un hombre, no a un escritor; y que el mayor logro es moral, no estético (II, 37, 66). Que no obstante las falencias que puedan tener, versan sobre una materia de la que nadie, más que él, conoce en profundidad (III, 2, 5). Que son fruto de lo que ha asimilado, no de lo que busca en la biblioteca, y que de haber abusado de la ayuda de otros hubieran sido mejores, pero menos consustanciales a su autor (III, 5, 104). Que no los corrige, porque él ya es otro cuando vuelve sobre el texto, y no sabe quién de los dos es mejor (III, 9, 59). Que no son infinitos, pero contienen todo respecto a su tema: aquello que no ha sido expresado, ha sido sugerido (III, 9, 115). Que los contrastes y los saltos no se

deben más que a la pretensión de aspirar —a la manera de los antiguos— a una prosa poética (III, 9, 155).

Es posible que se noten contradicciones entre estas afirmaciones: es la fiel demostración de que son ciertas: «Yo no pinto el ser, pinto el rastro de su paso» (III, 2, 1). Cuando dijo que la materia de sus ensayos era irrelevante no fue menos sincero que cuando afirmó que era lo único que merecía ser investigado. Como nos sucede a menudo a nosotros mismos, se habrá sentido poca cosa, y por momentos se habrá sentido algo extraordinario. Jamás hay que olvidar que la filosofía que lo asiste es el sensualismo: la estricta sujeción a lo que informan los sentidos y el estado anímico. Las contradicciones en Montaigne no son un demérito: nos persuaden de que no tuvo concesiones en la exploración de sí mismo.

La siguiente selección y traducción —como confesé en el prólogo, a partir de la edición que canonizó Marie de Gournay (1595), vertida al francés moderno por Guy de Pernon (2008-2010)— son las confesiones sobre la manera en que se escribieron *Les essais*. Reviste el interés de que fueron el puntapié a un tipo de texto popular y de enormes beneficios a la literatura. En este sentido, es dable abrir un interrogante en torno al desinterés que manifestó Montaigne por el estilo: o bien ahí su confesión tendió al artificio, o bien ignoró hasta qué punto su enfático y declamado desinterés por las formas devino en un programa estilístico: la naturalidad, el gusto por la lengua oral y los vocablos usuales, la anécdota plebeya, la rebelión contra la gramática normativa, la cita amena, la prosa diversa y el collage, todo eso fue finamente deliberado. Montaigne lo encontró muy feo, quizá, porque rompía con los cánones en los que él mismo creía (Cicerón, Séneca, Plutarco), pero abría las puertas de la escritura argumental renacentista y sienta las bases del ensayismo moderno, que ha llegado al paroxismo en el ensayo victoriano, donde el estilo deviene en la clave del texto.

Yo mismo soy la materia de mi libro (I, «Al lector»)

He aquí, lector, un libro de buena fe. En él advertirás desde el principio que no he pretendido ningún otro fin que no sea personal y privado. No he procurado ni hacerte un servicio, ni mi propia gloria: mis fuerzas no están preparadas para tal designio. Lo he dedicado al uso particular de mis parientes y amigos, para que, al haberme perdido (cosa que acontecerá pronto), puedan encontrar aquí los rasgos de mi comportamiento y de mi carácter, y mantener más vivo y completo el conocimiento que han tenido de mí. Si hubiera pretendido buscar el favor del mundo, me hubiera embellecido con prendas ajenas. Yo quiero, por el contrario, que se me vea en toda mi sencillez, mi naturalidad y mi ordinario comportamiento, sin refinamientos o artificios, porque es a mí mismo a quien pinto. Mis defectos se verán a lo vivo, mis imperfecciones y mi forma natural de ser, en la medida que el público me lo permita. Si yo hubiera pertenecido a uno de esos pueblos que, según se dice, viven aún bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que con gusto me hubiera pintado completamente desnudo.

Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no es razonable, por tanto, que ocupes tu tiempo libre en un tema tan frívolo y vano. Adiós, entonces.

Visión general e informe (I, 25, 1-2)

Nunca he visto a un padre, por más jorobado o desagradable que sea su hijo, que no lo reconozca como propio. No es que se niegue a ver el defecto —a menos que esté completamente embriagado por el cariño—, sino que, sea lo que sea, es su hijo. De modo que veo mejor que nadie que, en este libro, apenas están las fantasías de un hombre que solo mordió la corteza de las ciencias durante su infancia, y no ha sostenido más que una visión general e informe de las cosas: un poco de todo y nada en profundidad, a la manera

francesa. Porque, en suma, lo único que sé es que hay una Medicina, una Jurisprudencia, cuatro partes de las Matemáticas, y muy someramente de qué trata cada una.

Acaso sepa también que la ambición de las ciencias, en general, es ponerse al servicio de nuestras vidas. Sin embargo no me interioricé demasiado, ni me comí las uñas estudiando Aristóteles, monarca de la ciencia moderna, ni tampoco me obstiné en ninguna disciplina, en absoluto. No hay un solo arte del que pueda describir siquiera los rudimentos más básicos. Así como no hay un solo niño de clase media [del colegio] que no pueda decir que sabe más cosas que yo, y a tal punto que no soy capaz siquiera de interrogarle acerca de su primera lección. Y si no obstante me forzaran a hacerlo, me vería obligado torpemente a elegir un tema bien general, a partir del cual examinar la disposición natural de su juicio, aunque esta «lección» sería tan desconocida para él como para mí la suya.

A tientas (I, 25, 4)

En cuanto a mis facultades naturales, de las que aquí soy prueba, siento que se doblan por la pesada carga; mis concepciones y mi juicio no caminan sino a tientas, tambaleándose, con renuencia y pasos en falso. Cuando voy tan lejos como puedo, no me siento satisfecho en absoluto, pues veo que todavía hay algo más allá, aunque mi visión se nubla y entra como en una nube donde no puedo develar nada. Al comprometerme a hablar con independencia de todo lo que venga a mi mente, y no usar más que mis propias fuerzas, a menudo me sucede que encuentro en los buenos autores esas mismas ideas que yo me había comprometido a tratar —como me pasó hace poco con Plutarco, pues también él expuso sobre el poder de la imaginación—. Entonces me comparo con ellos y me descubro tan débil y escaso, tan pesado y somnoliento, que siento lástima por mí o me desprecio.

El uso adecuado de las citas (I, 25, 5-9)

Me complace que mis opiniones a menudo tengan el honor de coincidir con las de los autores clásicos, y seguir sus pasos en esa correspondencia, aunque sea desde lejos. No obstante tengo algo que no es muy común en otros: conozco la enorme diferencia que hay entre ellos y yo; y sin embargo dejo que mis modestas y flojas ideas discurran tal cual se me aparecen, sin remendarlas ni limpiarlas de los defectos que la comparación me ha revelado: es indispensable sostener bien las riendas para emprender la marcha junto a aquellos hombres.

En esto hay dos puntos de vista bien opuestos: por un lado el del filósofo Crisipo, que entre sus libros no solo mezcló pasajes, sino libros enteros de otros autores, y en uno de ellos la *Medea* de Eurípides, por ejemplo. (¡Apolodoro dijo, sobre esto, que si quitamos de esa obra lo que pertenece a otros, quedaba el papel en blanco!) Por otra parte, en cambio, el caso de Epicuro, que en los trescientos volúmenes que nos legó, no ha incorporado una sola cita.

El otro día me encontré con un pasaje en relación a esto: venía arrastrándome, lánguidamente, sobre un francés exangüe, descarnado, vacío de substancia y de sentido, tanto que solo eran palabras. Después de un largo y aburrido andar, me choqué con un pasaje extraordinario que se elevaba hasta las nubes. Si hubiera recorrido por una suave pendiente que hiciera más larga la subida, podría ser explicable. Pero me encontré de golpe ante una pendiente tan abrupta y vertical que, desde las primeras seis palabras, volé hacia otro mundo; y desde ahí descubrí la ciénaga de donde venía, tan baja y profunda que no tuve ganas de volver. Si yo embelleciera uno de mis ensayos con uno de esos hermosos pasajes, dejaría en evidencia la insipidez de los demás.

Censurar a otros por los errores que yo mismo cometo no me parece más contradictorio que censurar, como hago a menudo, los de otros en mí. El error debe ser condenado siempre y descubierto por más refugio que encuentre. Sé muy bien la audacia de mi parte

al ensayar siempre con ideas que tomo prestadas, y de ir con ellas de igual a igual, con la temeraria esperanza de ocultar el préstamo a los ojos de los críticos, al punto de que no puedan discernirlo. Pero eso no es solo por la manera en que los utilizo, sino también por mi propia invención y fuerza. Además, no ataco de frente a esos viejos campeones, ni cuerpo a cuerpo, sino de forma esporádica, por asaltos breves y ligeros impulsos. No me ensaño con ellos, no hago más que tantearlos, y nunca voy tan lejos sino más bien hago como que voy. Si pudiera producir igual que ellos, me plantaría con más valor, porque los acometo donde ellos son más fuertes.

Descubrí que algunos se cubren con las armas de otros, sin siquiera mostrar la punta de sus dedos, y avanzan con sus asuntos —como es fácil hacer para los doctos en alguna materia común— gracias a las invenciones de los antiguos, remendadas un poco por aquí y otro poco por allá. Estos que quieren ocultar sus préstamos y atribuirselos como algo propio cometen ante todo una injusticia y un acto de cobardía, porque no teniendo nada de valor que ellos mismos produzcan, tratan de presentarse con méritos que le son del todo ajenos. Además, contentarse con este tipo de engaño para lograr la admiración de los vulgares es una gran torpeza, porque se logra al mismo tiempo el desprecio de los que realmente conocen, cuyas aprobaciones son las únicas que realmente valen, y que fruncen el ceño ante esos préstamos incrustados. En cuanto a mí, proceder de ese modo es lo último que quiero, pues no hago hablar a los otros más que para expresarme mejor a mí mismo. No me refero a los «centones» que se publican como tales: en mi tiempo —por no hablar de los antiguos— he visto algunos muy ingeniosos, entre los cuales se publicó uno notable bajo el nombre de Capilupus¹. Para algunos espíritus, es una manera de destacarse como cualquier otra, como Justo Lipsio, en el docto y laborioso tejido de su obra en torno a la *Política*.

1 Camille Capilupus, escritor italiano contemporáneo a Montaigne, autor de *Lo stratagemma di Carlo IX, contro gli Ugonotti, ribelli di Dio e suoi*, publicada en 1574.

Mostrarme tal cual soy (I, 25, 10)

De todos modos, y cualquiera sea mi ineptia, decidí no ocultarla, así como pretendo que un retrato enseñe mi calvicie y mis canas, para que la representación sea de mi propia cabeza, y no de una perfecta. Puesto que acá están mis opiniones y sentimientos, los expongo tal como los creo, no como cosa indiscutible. No pretendo mostrarme más que como soy, y quizá sea diferente mañana, si las nuevas cosas que aprendí llegan a cambiarme. Yo no tengo autoridad para imponer que se me crea, ni tampoco lo deseo; me reconozco bastante mal instruido como para pretender instruir a los demás.

Grotescos (I, 27, 1)

Observando la manera de trabajar de un pintor que tengo a mi servicio, el deseo me impulsó a imitarlo. Elige el lugar más hermoso y el centro de cada pared, y ahí elabora un cuadro con todo su talento. Después completa el espacio que queda alrededor con «grotescos», que son pinturas bizarras, sin otro encanto que la variedad y la extrañeza. ¿Qué son en verdad estos *Ensayos*, sino «grotescos», cuerpos monstruosos, vestidos de diversos miembros, sin forma bien determinada, en la que la disposición, el orden y las proporciones no son más que el resultado del azar?

Es el cuerpo de una mujer hermosa, que termina en cola de pez²

El germen de un asunto más rico y más audaz (I, 39, 7)

Cuando me entero que alguien habla del estilo de los *Ensayos*, preferiría mejor que se callara; pues con esto no se hace más que apreciar la forma, despreciando el sentido, y esto de modo tanto

² HORACIO, *Arte poética*, 4.

más irónico cuando más oblicuo. Sin embargo, si no me equivoco, no hay otro más que yo que haya proporcionado una materia más rica, donde no hay más que tomar; de cualquier forma, si algún escritor lo ha hecho, bien o mal, no es mucho más sustancial, ni mucho más densamente. Para que cupieran mejor, no apilé aquí más que las ideas esenciales. Si las desarrollara, multiplicaría muchas veces este volumen. ¡Cuántas historias he evocado acá sin explayarme, a las que cualquiera podría despuntar con más atención y lograría infinitos *Ensayos*! Ni esas historias, ni mis citas están ahí simplemente para servir de ejemplo, autoridad u ornamento; no las considero solo en función del uso que les doy: a menudo vehiculizan, más allá de mi tema, el germen de un asunto más rico y más audaz, y con frecuencia resuenan paralelamente de una manera sutil para mí, que no quise exprimir las aquí más, como para aquellos que son sensibles a mi forma de pensar³.

El juicio (I, 50, 1)

El juicio es una buena herramienta para todos los temas, y se mete en todas partes. Es por esto que lo empleo en cada ocasión para hacer estos *Ensayos*. Si se trata de un tema que desconozco, lo ensayo con el juicio: sondeando el vado desde lejos, y si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me quedo en la orilla. El hecho de reconocer que no puedo ir más allá es justamente una característica de sus efectos, y una de las más nobles. A veces ensayo sobre un tema intrascendente, un tema cualquiera, para ver si el juicio logra darle cuerpo, sustento y estatura. Otras veces lo empleo para temas nobles y conocidos, a los que no se puede añadir nada original, y donde el camino está tan

³ Guy de Pernon anota que esta idea de un texto que va más allá de lo escrito y que es susceptible de habilitar otros sentidos en los lectores es muy moderna para la época de Montaigne, y solo ella basta para ponerlo en un lugar destacado dentro de sus contemporáneos.

trillado que no se lo puede transitar sin seguir los pasos de otros ensayistas. En este caso, el juicio se entretiene buscando el mejor recorrido, entre los mil senderos posibles, y dice si esta o aquella han sido las mejores elecciones.

Todos los temas son buenos (I, 50, 2-3)

Tomo el primer tema que se me aparezca: todos me parecen igualmente buenos, y jamás los tanteo para tratarlos en su totalidad, porque soy incapaz de abarcar la totalidad de algo. ¡Por otro lado, tampoco la abarcan aquellos que nos prometen lograrlo! De las múltiples partes y caras de cada cosa, no retengo más que una, ya sea para rozarla, para acariciarla apenas, ya sea para roerla hasta el hueso. Yo hundo mi escalpelo, no lo más ancho que pueda, sino lo más profundamente posible; y sobre todo, me gusta tomar las cosas por su lado insólito.

Me atrevería a tratar a fondo cualquier tema si me conociera menos, y me engañara a mí mismo en cuanto a mis capacidades. Tomando una palabra aquí, otra allá —muestras sueltas de su contexto, sin propósito y sin prometer nada a mi lector—, no estoy obligado a sacar algo bueno, ni siquiera a atenerme a mí mismo si quiero cambiar de opinión cuando se me dé la gana; yo consagré mi libro a la duda y a la incertidumbre, incluso al estado que me domina: la ignorancia.

El destinatario de *Los ensayos* (I, 54, 16)

Cuando el espíritu estuvo abierto, a menudo me encontré con que aquello que estimamos un asunto difícil y consagrado a lo inusitado, no lo era en absoluto. Cuando nuestra imaginación se enciende descubre una infinidad de ejemplos de aquello que considerábamos único, y no daré más que uno: si estos *Ensayos* fueran dignos de ser juzgados, podría suceder, en mi opinión, que no les

gustasen ni a los espíritus comunes y vulgares, ni a los singulares y excelentes. Aquellos no los entenderían lo suficiente, pero estos lo harían de sobra. De modo que son para aquellos que habitan la región intermedia del espíritu...

Los ensayos son materia de opinión (I, 56, 31)

Yo expongo ideas personales y humanas solo como lo que son: ideas personales y humanas, consideradas en su particularidad, y no como si estuvieran decididas y fijadas por un orden celestial, ajenas a cualquier duda o discusión. Son, por lo tanto, materia de opinión y no artículo de fe. Son lo que pienso según yo mismo, y no lo que creo según Dios. Son ideas que se le ocurren a un laico, no a un clérigo, aunque siempre de manera muy religiosa. Las expongo como los niños muestran sus ensayos, para aprender y no para enseñar.

Hablar de uno mismo (II, 6, 26-28)

Pero aun si fuera cierto que es indudablemente presuntuoso querer entretener a la gente hablando de sí mismo, si respeto mi designio general, no debo rechazar ninguna cosa que muestre esa disposición maligna, ya que es parte de mí... No debo ocultar esta presunción, que no solo me contento en practicar, sino que además confieso públicamente. Además, y para decir lo que pienso, es un error condenar el vino con el pretexto de que algunos se embriagan con él: ¡no se puede abusar más que de las cosas buenas! Considero que esta regla no concierne más que a la debilidad de la gente vulgar: se trata de una brida para terneros, que ni los santos (que hablan de sí mismos alto y fuerte) ni los filósofos, ni los teólogos suelen usar... Yo tampoco me sirvo demasiado de esta brida, aunque no me identifique tanto ni con aquella gente ni con esta. Si no escriben deliberadamente sobre ellos mismos, al

menos no se detienen cuando la ocasión se presenta, pujando por un lugar destacado en el estrado.

¿De qué habla Sócrates mayormente, si no de sí mismo? ¿A qué conduce a sus discípulos a hablar, por lo general, si no es sobre sí mismos? Más que de la lección de su libro, ¿no es del movimiento y estado de su alma? Nosotros nos confesamos religiosamente ante Dios, y ante nuestro confesor, como nuestros vecinos⁴ lo hacen delante de todo el mundo. Pero no decimos —se me responderá—, más que nuestros pecados. ¡Esto es, por tanto, todo lo que confesamos! Pues nuestra virtud misma es culpable y sujeta a arrepentimiento. Mi ocupación y mi arte es vivir. Quien me prohíba hablar según las ideas, la experiencia y la práctica que yo he tenido, que le pida al arquitecto hablar de diseños edilicios, no de acuerdo con sus concepciones, sino con las de su vecino, de acuerdo con la ciencia de un otro y no de acuerdo con la suya propia... Si no es más que vanagloria dar a conocer nuestros méritos, ¿por qué Cicerón no enfatiza ante todo los de Hortensio y Hortensio los de Cicerón?

¿Acaso se pretenda que dé testimonio de mí mismo por medio de las obras y los hechos, y no solo con palabras? Pero lo que describo es sobre todo mis pensamientos, materia informe, que difícilmente pueda devenir en algo tangible. A duras penas si logro encajarlos en palabras, que están hechas principalmente de aire. Hay hombres, entre los más sabios y más devotos, que han vivido evitando toda acción visible. Mis actos y gestos dirían mucho más sobre el azar que sobre mí mismo. Demuestran su papel, no el mío, a no ser de un modo conjetural e incierto, como muestras de un aspecto particular. Por el contrario, yo me expongo por entero, como una «despellejadura» en la que se ve, de un solo vistazo, las venas, los músculos, los tendones, cada uno en su lugar. Con la tos, por ejemplo, yo mostraría una parte de mí mismo; así como

⁴ Los protestantes.

con la palidez o con los latidos del corazón mostraría otra parte, con mayor o menor certeza.

Prudencia del juicio (II, 6, 29-33)

No son mis actos lo que describo; soy yo, es mi propia esencia. Considero que se debe tener cuidado cuando nos juzgamos a nosotros mismos, y ser concienzudos al testimoniar, ya sea sobre lo bueno o sobre lo malo, indistintamente. Si tuviera el sentimiento de ser realmente bueno y sabio, o casi, lo proclamaría a viva voz. Es tontería, no modestia, que digamos de nosotros mismos menos de lo que la veracidad exige. Valuarse menos de lo que uno vale es ser un cobarde o un pusilánime, según Aristóteles. Ninguna virtud se hace valer por la mentira, y la verdad jamás es buen terreno para el error. Hablando de sí mismo más de lo necesario no siempre es presunción, pero a menudo es idiotez. Complacerse demasiado en lo que se es y caer en un inmoderado amor propio es, a mi entender, la sustancia de ese vicio de presunción. La cura definitiva para esto es hacer lo contrario de lo que ordenan aquellos que, prohibiendo hablar de sí mismo, evitan aún más pensarnos a nosotros mismos.

Es en el pensamiento donde se encuentra el orgullo: la lengua no participa de él más que en una pequeña parte. Ocuparse de uno mismo, para aquella gente, es como complacerse en sí mismo; y frecuentarse, tener trato con uno mismo, es como amarse en exceso. Es posible. Pero este exceso no nace más que en aquellos que se examinan superficialmente, que se juzgan después de hacer sus negocios, que llaman ensueño y ociosidad al ocuparse de uno mismo, y que creen que formarse un carácter y adquirir una personalidad es construir «castillos en el aire». Se toman por algo exterior y ajeno a ellos mismos.

Si alguien se embriaga con el conocimiento que logró de sí mismo, que mire detrás de él, vuelva los ojos hacia el pasado, a los

antiguos siglos: «bajaré la cerviz» al encontrar miles de espíritus ante los que deberá arrodillarse a sus pies. Si su valentía lo conduce a cierta adolorada presunción, que recuerde la vida de Escipión, de Epaminondas, de tantos ejércitos y pueblos que lo dejan muy atrás. Ninguna cualidad particular enorgullecerá a quien tenga en cuenta, al mismo tiempo, aquellas otras tantas formas imperfectas y falibles del ser que hay en él, y la pequeñez, al fin y al cabo, de la condición humana.

Solo Sócrates ha abrazado realmente el precepto de su Dios: «conócete a ti mismo», y por llegar a despreciarse a través de ese estudio, solo él fue digno de ser llamado Sabio. Quien se conozca de esa manera que se haga fervientemente conocer a viva voz.

Los ensayos y yo (II, 8, 53)

Lo que doy a este infante, mis *Ensayos*, tal como es, se lo doy entera y definitivamente como se les da a los niños de carne y hueso. El poco bien que le pude haber hecho ya no está a mi disposición. Quizá él conozca bien cosas que yo ya he olvidado, y conserve de mí aquello que he perdido, y que tendría que pedirle prestado, en caso de ser necesario, como si fuera un extraño. Si soy más sabio que él, él es más rico que yo.

Yo no garantizo nada (II, 10, 1-2)

No cabe duda de que a menudo me largo a hablar de cosas que están mejor tratadas por los especialistas, y más a fondo. Yo no hago acá más que ensayar mis capacidades naturales, y no conocimientos adquiridos, y si me encuentran ignorante, no me daré por aludido, porque sería difícil justificarme ante los demás si no puedo justificarme ante mí mismo, además de que tampoco yo estoy satisfecho con lo que sé. Quién esté en busca de ciencia, que la busque donde se encuentra: en cuanto a mí, no hay nada de lo que

me jacte menos. Acá están mis ideas, y a través de ellas no busco conocer las cosas, sino conocerme a mí. Tal vez algún día llegue a conocer los temas que ensayo, o quizá ya los haya conocido antes, si el azar me llevó a donde estaban esclarecidos. Pero no tengo recuerdo de eso, y si soy hombre que ha hecho algunas lecturas, no tengo memoria.

De modo que no garantizo nada, más que dar a conocer hasta dónde llegó, por el momento, lo que sé de mí mismo. No hay que fijarse, por tanto, en los asuntos que ensayo, sino en la manera en que lo hago.

A veces escondo mis préstamos (II, 10, 3)

Que se busque en aquello que tomo prestado si he sabido elegir algo que realce o mejore convenientemente el resto, que es bien mío. Pues yo hago decir a los otros —no al principio, sino después— eso que yo no puedo expresar bien, a causa de la falencia de mi lenguaje, o de mi espíritu. No cuento mis préstamos: los peso; pues si creyera que valen por la cantidad, hubiera tomado el doble. Todos ellos provienen, o casi todos, de nombres tan famosos y antiguos que se revelan sin necesidad de que yo los nombre. De los razonamientos, comparaciones y argumentos, trasplantados en mi propio jardín para que se mezclen con los míos, si a veces escondo deliberadamente el nombre de sus autores, es para frenar la imprudencia de esas críticas apresuradas, que se ensañan contra todo tipo de escritos, incluyendo los recientes, obras de hombres que aún viven y escriben en lengua «vulgar» —la que permite, hoy día, que todo el mundo hable, y que parece dar a pensar que la concepción y el diseño de la obra misma sean también vulgares—. Así busco que esa gente, creyendo dar un golpe en mi nariz, en verdad se lo dé a... ¡Plutarco!; y se ridiculicen injuriando a Séneca a través de mí. Me es necesario disimular mi debilidad detrás de esas grandes autoridades...

Yo no hago más que ir y venir (II, 12, 391-392)

Yo, que me examino de cerca, que tengo los ojos puestos incesantemente sobre mí mismo, como quien no encuentra gran cosa en otra parte

Sin preocuparse en saber qué rey gobierna
los países de la helada Osa Mayor,
ni qué es lo que hace sacudir a Tyridate⁵.

apenas si me atrevo a confesar la mezquindad y debilidad que encuentro en mí mismo. Tengo el paso tan inestable y tan mal asegurado, me parece tan inclinado a vacilar y tropezar, y mi visión es tan desordenada que en ayunas me siento muy diferente a después de comer. Si mi salud está prosperando y el día es bueno y soleado, me siento un hombre dichoso; si me molesta un callo del pie, me pongo de mal humor, ceñudo y huraño. Un mismo andar de un caballo a veces me resulta rudo, a veces suave; un camino, a veces corto, a veces largo; una misma forma, a veces más agradable que otras. A veces me siento inclinado a hacer de todo, otras veces a no hacer nada. Esto que ahora me agrada, más tarde me deprime. En mí suceden mil movimientos intempestivos y caprichosos. Me sujeta la melancolía, tanto como la ira; y bajo su autoridad especial, es la pena por momentos la que se impone en mí, o bien la alegría. Cuando abro un libro, a veces doy con un pasaje de tanta belleza que golpea mi alma; pero otras veces vuelvo a él, y por más que busque y rebusque, y lo doble y manipule, me resulta una masa desconocida e informe.

Incluso en mis propios escritos no siempre encuentro el aire de mi primera inspiración: no sé lo que he querido decir, y muchas veces me muerdo los dedos queriendo corregir y añadir un

⁵ HORACIO, *Odas*, I, XXVI, 3.

nuevo sentido, porque perdí la memoria del primero, que valía más. No hago más que ir y venir:

 Mi juicio no siempre va hacia adelante, flota y vaga,
 como un bote endeble sorprendido en plena mar
 por un viento furioso⁶.

 y a menudo —cosa que hago voluntariamente— cuando tomo partido y defiendo, para ejercitarme y entretenerme, una opinión contraria a la mía, mi espíritu se inclina y acerca hacia ella, y me ata de tal manera que no reconozco más la razón de mi primer punto de vista, y me alejo de él. Yo me dejo arrastrar, en definitiva, hacia el lado donde me apoyo, sea cual sea, y me dejo llevar por mi propio peso.

El estilo popular (II, 17, 11-13)

Siempre tengo en mente una idea que me presenta una forma mejor de la que pongo en la obra, pero no la puedo sujetar ni explorar. A partir de esto me convengo de que las producciones de aquellas ricas y hermosas almas del pasado se encuentran más allá de los límites de mi imaginación y mis deseos. Sus escritos no solo me satisfacen y colman, me golpean y me llenan de admiración. Juzgo su belleza, la veo, si no por completo, al menos tan lejos que me es, para mí, imposible aspirar a alcanzarla. Cualquier cosa que emprenda, debo un sacrificio a las Gracias —como dice Plutarco a propósito de alguien— para obtener sus favores.

 Porque todo lo que place,
 y encanta a los sentidos de los hombres,
 es a las amables Gracias que se lo debemos.

6 CATULO, *Epigramas* XXV, 12.

Pero ellas me abandonan a cada rato: todo es grosero en mí, todo falto de pulimento y belleza; no sé poner en valor las cosas por más que ellas valgan, y mi intervención no aporta nada a la materia que trato. Es por eso que necesito que sea fuerte, con mucha influencia sobre el lector, y que brille por sí misma. Cuando utilizo temas populares y joviales, es para seguir mi propia inclinación, yo, que no amo la seriedad ceremoniosa y triste, como todo el mundo; es para complacerme a mí mismo y no para alegrar mi estilo, que prefiere las cosas graves y severas —si es que puedo llamar «estilo» a una forma de hablar informal y sin norma, una jerga popular, de proceder impreciso, sin divisiones ni conclusión, confusa, en fin, a la manera de Amafinio y Rabirio.

Yo no sé complacer, ni agradar, ni hacer cosquillas halagadoras: la mejor historia del mundo se seca y desluce entre mis manos. No sé hablar más que en serio, y estoy bastante desprovisto de esa facilidad que veo en muchos de mis compañeros para conversar con los primeros que pasan, y mantener hechizada a toda una asamblea, o entretener sin aburrir la oreja de un príncipe con todo tipo de asunto. Materia no les falta jamás, ya que saben utilizar la primera que se les ocurre y acomodarla al gusto y al alcance de aquellos con quienes tratan. A los príncipes no les gustan demasiado los asuntos austeros, ni a mí contar historias. Los argumentos esenciales y más fáciles, aquellos que son los más aceptados en general, son los que no sé utilizar: soy mal predicador de la multitud. Sobre todos los asuntos, yo digo con mucho gusto las cosas más importantes que conozco. Cicerón estima que en los tratados filosóficos, la parte más difícil es la introducción: si esto es cierto, hago bien interesándome sobre todo en su conclusión.

El estilo natural (II, 17, 15-16)

Por otra parte, mi lengua no es ni fácil ni muy pulida: es más bien ruda y desdeñable, de movimientos libres y sin reglas. Me agrada hacerlo así, no porque lo haya razonado, sino por inclinación

natural. Sin embargo, siento que a menudo me abandono demasiado, y que a fuerza de querer evitar el arte y la afectación, me caigo para el otro lado:

Queriendo ser breve,
Me vuelvo oscuro⁷.

Platón dice que la brevedad o la extensión no son propiedades que quiten o den valor al lenguaje.

Aunque buscara adoptar un estilo regular, uniforme y ordenado, no sabría cómo hacerlo; y aun cuando el ritmo y el período de Salustio van mejor con mi carácter, encuentro a César más grande y más difícil de imitar. Y si mi inclinación me lleva a imitar el lenguaje de Séneca, no por eso dejo de estimar más el de Plutarco. Tanto en el actuar como en el decir, me inclino a ser natural. Quizá por eso me siento más cómodo hablando que escribiendo. El movimiento y los gestos animan el habla, especialmente en aquellos que se agitan bruscamente, como yo, y que se enardecen hablando. El porte, la cara, la voz, el traje, la actitud, pueden dar valor a las cosas que por sí mismas no lo tienen, como la verborragia. Mesala se queja, en Tácito, de que las prendas apretadas y la manera en que estaban hechos los bancos donde hablaban los oradores perjudicaban, según él, la elocuencia.

La memoria (II, 17, 48)

Me ha sucedido más de una vez olvidar la contraseña que di o recibí hace tres horas atrás, y olvidar dónde escondí mi bolso. Diga lo que diga Cicerón: pierdo más fácil las cosas que guardo con más cuidado. «La memoria sujeta de manera segura, no solo la filosofía, sino todo lo que se necesita para el arte y la vida»⁸. La memoria

⁷ HORACIO, *Arte poética*, 25.

⁸ CICERÓN, *Académicas*, II, VII, 22.

es el receptáculo y el estuche del conocimiento. Como la mía es muy defectuosa, no tengo mucho que lamentar si no sé demasiado. Por lo general sé el nombre de las disciplinas y de qué tratan, pero no voy más lejos. Hojeo los libros, no los estudio; lo que me queda de ellos ya no lo reconozco como de otro: es solo aquello de lo que mi espíritu ha sacado provecho, los razonamientos y las ideas de los que se ha empapado. El autor, el lugar, las palabras y los otros detalles los olvido al instante. Soy tan desmemoriado que olvido mis escritos, mis propias obras, tanto como al resto. Se citan sin cesar mis *Ensayos* delante de mí, sin que yo me dé cuenta. Si alguien quisiera saber de dónde son los versos y ejemplos que cito aquí, me sería difícil decirlo; sin embargo, no los mendigüé más que en puertas conocidas y célebres, no me contentaba con que fuesen ricos, si ellos no provenían además de manos preciosas y reputadas: la autoridad aquí confluye con la razón. Por eso no es de extrañar si mi libro corre la misma suerte que los otros, y si mi memoria deja escapar tanto lo que escribo, como lo que leo, aquello que doy, tanto como aquello que recibo.

La irrelevancia del tema (II, 17, 51)

Gracias a estos detalles de mi confesión, se puede imaginar otros que me favorecen aún menos. Pero poco importa la manera en que me muestre, siempre que me muestre tal cual soy: esto es lo que busco. Así que no me disculpo por atreverme a escribir sobre asuntos tan vulgares y frívolos como estos: la irrelevancia del tema me lo concede. Que se censure mi proyecto, si se quiere, pero no mi intención. De cualquier modo, y sin que nadie me lo diga, veo bien lo poco que vale todo esto y la locura de mi propósito. Ya es bastante que mi juicio, del cual dan cuenta mis *Ensayos*, no pierda sus guías.

Cualquiera sea tu olfato, incluso como el que Atlas no
hubiera querido,

y hasta si eres capaz de burlarte del mismo Latino,

no sabrías decir de estas bagatelas
algo peor de lo que digo de mí mismo.
¿Para qué morder en el vacío?
Es carne lo que necesitas, si quieres saciarte.
Muchas personas están imbuidas en sí mismas:
reserva tu veneno para ellas. En cuando a mí, sé bien
que no hay nada que sea gran cosa⁹.

Yo no me ocupo más que de mí (II, 17, 60-61)

Se suele decir que el reparto más justo que la naturaleza nos ha hecho de sus favores es la sensatez, pues cada uno se contenta con la que le ha tocado. ¿No es razonable? Quién quisiera ver más lejos, trataría de ver más allá de lo que su vista le permite. Yo creo que mis ideas son buenas y saludables; pero, ¿quién no piensa lo mismo de las suyas? Una de las mejores pruebas que podría ostentar es el poco aprecio que tengo de mí, pues si mis opiniones no estuvieran bien fundadas, serían fácilmente engañadas por la condición particular que me conduce, porque yo reduzco casi todo a esa afección de mí mismo y no la extiendo más allá. Todo eso que los otros distribuyen en una infinita multitud de amigos y conocidos, para su grandeza y reputación, yo lo consagro por entero al reposo de mi espíritu y de mí mismo. Si algo se me escapa, no es realmente voluntario:

vivir y obrar bien para mí, esa es mi ciencia¹⁰.

Ahora bien, yo encuentro a mis opiniones muy audaces y constantes en cuanto a la condena de mis defectos. Aunque también es cierto que es un asunto sobre el que ejerzo mi juicio más

9 MARCIAL, *Epigramas*, XIII, 2.

10 LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, V, 959.

que sobre cualquier otro. La gente siempre ve lo que tiene delante; en cambio yo repliego mi mirada hacia el interior, la planto ahí, y es ahí donde la recreo... Todo el mundo mira hacia afuera, yo miro hacia adentro de mí. No me ocupo más que de mí, me examino sin cesar, me analizo y me degusto. Los demás van siempre a otra parte, si lo piensan bien; van siempre por lo que tienen delante:

Nadie se ensaya descendiendo en uno mismo¹¹.

Yo me recuesto, en cambio, sobre mí mismo.

Cualquiera sea la capacidad que tenga en distinguir en mí lo verdadero de lo falso, esa libertad de no sujetar voluntariamente lo que creo, cualquier cosa que sea, es a mí sobre todo a quien se lo debo. Pues mis ideas más firmes y generales son aquellas que nacieron conmigo, si se puede decir: me son naturales y realmente propias. Las he producido crudas y simples, audaz y vitalmente, aunque de un modo algo confuso e imperfecto; pero después las he afianzado y fortalecido con la autoridad de otros y por el sano ejemplo de los antiguos, cuyos juicios han coincidido con el mío: ellos han reforzado la aprehensión que tuve de ellas, dotándome de un disfrute y posesión más completo.

¿Por qué escribo mi libro? (II, 18, 1-8)

Sí, se me dirá que este proyecto de servirse de uno mismo para tema de un libro sería excusable si se tratara de un hombre excepcional y célebre, cuya reputación hubiese suscitado el deseo de ser conocido. Es cierto y lo reconozco. Sé bien que para ver a un hombre común, un artesano apenas desatiende la mirada de su trabajo, mientras que si un personaje famoso acaba de llegar a la ciudad, ¡se vacían los talleres y las tiendas para verlo! No es bueno publicarse, a menos que uno tenga buenas razones para ser imitado, y que su

11 PERSIO, *Sátiras*, IV, 23.

vida e ideas puedan servir de modelo. César y Jenofonte tenían, por la grandeza de sus logros, una base sólida y justificada sobre la cual fundar y afirmar sus relatos. Por esta razón lamentamos no conocer el diario de Alejandro Magno, ni los comentarios que Augusto, Catón, Sila, Bruto y los demás habían dejado de sus acciones. Tratándose de personas como esas, amamos y estudiamos sus retratos, aun representados solo en bronce o piedra.

Es, por tanto, una objeción muy justa, pero que me concierne muy poco:

Yo no recito sino para mis amigos, y si me lo piden,
No en cualquier lugar, ni ante cualquier persona. Pero bien
[que otros
Declaman sus escritos en el foro y ¡hasta en los baños
[públicos!¹²

Yo no levanto un monumento para que se ponga en la encrucijada de un pueblo, o en una iglesia, o en un lugar público:

No busco inflar
Mis páginas de tonterías,
Yo hablo confidencialmente¹³.

Es para poner en el rincón de la biblioteca, para entretener a un vecino, a un pariente, a un amigo, que estarán encantados de encontrarse y conversar conmigo a través de él. Otros han tenido el coraje de hablar de ellos mismos porque les ha parecido un tema digno y rico; yo, por el contrario, lo hago por considerarlo tan estéril y pobre que no se puede sospechar ninguna ostentación. Juzgo con mucho gusto las acciones de los demás; pero de las mías hay

12 HORACIO, *Sátiras*, I, 4, 73-75.

13 PERSIO, *Sátiras*, V, 19.

poco que decir, tanto que son inexistentes. No encuentro nada suficientemente bueno en mí, que no pueda decirlo sin sonrojarme.

¡Qué placer sería para mí escuchar hablar a alguien que evocara la manera de vivir, el semblante, la actitud, las palabras más comunes y el destino de mis antepasados! ¡Qué atención prestaría a ese relato! Sería realmente de mala costumbre desdeñar las memorias de nuestros amigos y predecesores, la forma de sus ropas y sus armas. Yo conservo de ellos la escritura, el sello, el libro de horas, una espada que les perteneció y de la cual se sirvieron, y no he sacado de mi lugar de trabajo las largas varas que mi padre solía llevar en la mano. «El hábito de un padre, su anillo, son tanto más caros para sus hijos cuanto más afecto por él tenían»¹⁴.

De cualquier modo, si mi posteridad es de otro parecer, tendré con qué vengarme, pues no podrán hacer menos caso de mí que el que yo haré de ellos a su tiempo. La única concesión que hago al público, pasando por la imprenta, es dar una escritura más vivaz y sencilla; a cambio, podría llegar a servir en el futuro para envolver pescado en el mercado.

Que los atunes y las aceitunas no carezcan de envoltorio...¹⁵

Y a menudo proporcionaré cómodas envolturas a las caballas¹⁶.

Y si nadie me leyera, ¿habré perdido el tiempo consagrandome tantas horas ociosas a pensamientos tan útiles y agradables? Moldeando esta figura por mí mismo, he necesitado tan a menudo formarme y ordenarme para extraer lo que soy, que el modelo se fortaleció y de alguna manera se fue rehaciendo al mismo tiempo. Al representarme para otros, yo me he representado con colores más nítidos de los que tenía en un primer momento. No he hecho a mi libro más de lo que mi libro me ha hecho a mí. Es un libro

14 SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, I, XIII.

15 MARCIAL, *Epigramas*, XIII, I.

16 CATULO, *Poemas*, XCV.

consustancial a su autor: no se ocupa más que de mí, es parte de mi vida; no tiene otro fin ni otro propósito que le sea externo, como sucede con todos los demás libros.

¿Acaso he perdido el tiempo por estar tanto en mí, examinándome de forma tan continua y con tanto cuidado? Aquellos que se analizan solo por momentos no lo hacen profundamente, ni penetran tan lejos como aquellos que hacen de eso su estudio, su obra y su arte, comprometiéndose a mantener un registro permanente, y empleando en ello toda la fe y la confianza. Los placeres más deliciosos se saborean internamente, evitan dejar rastros; y evitan ser vistos, no solo por la multitud, sino también por el hombre culto.

¿Cuántas veces este trabajo me ha librado de pensamientos penosos —sin olvidar entre esos los frívolos—? La naturaleza nos ha dotado de una gran capacidad de retiro e introspección, y a menudo nos recuerda que en parte nos debemos a la comunidad, aunque la mejor parte nos debemos a nosotros mismos. Para calmar mi imaginación y hacerla soñar sobre algún proyecto organizado, para evitar que se pierda y divague en los cielos, me basta con dar cuerpo a todos los pensamientos que se le presentan y registrarlos. Yo presto atención a mis fantasías, porque tengo que ensayarlas. ¡Cuántas veces, exasperado porque un acto de civilidad y prudencia me impedían criticar abiertamente, me vine a desahogar acá, no sin futuras intenciones de instruir al público! Y ciertamente, estos trazos poéticos

Zas en el ojo, zas en el hocico,

Zas en la espalda de Sagoin¹⁷

se imprimen mejor en el papel que en la carne viva. ¿Y de qué extrañarse si mi oído pone mayor atención a los libros que acecho,

17 CLÉMENT MAROT, en la epístola «Fripelipes, criado de Marot, a Sagon» (1537). Sagon, enemigo de Marot, deviene en «Sagoin» (cochino).

intentando robar algo a fin de esmaltar o apuntalar el mío? Yo no he estudiado en absoluto para hacer mi libro, pero he terminado estudiando porque lo he hecho; si es que se puede llamar estudio al rozar y al pellizcar, por la cabeza o por los pies, a veces a un autor, a veces a otro; y no para formar mis opiniones, ya formadas desde hace tiempo, sino para afirmarlas, mejorarlas y servir las.

No corrijo mis primeras ideas (II, 37, 1)

Este ensamblaje de tantas piezas diversas se hace del siguiente modo: solo pongo manos a la obra cuando una ociosidad suficientemente flexible me conduce, y nunca fuera de mi castillo. Por eso se ha hecho con pausas e intervalos diversos, porque a menudo las circunstancias me llevaron lejos durante meses. Por otra parte, yo no corrijo mis primeras ideas por las nuevas, aunque sí algunas palabras, pero solo para diversificar, no para suprimir. Yo quiero representar la evolución de mi carácter, y que se pueda ver cada fragmento tal cual ha nacido. Si hubiera comenzado mucho antes, hubiera tenido el placer de contemplar la manera en que se fueron operando los cambios. Un criado que me servía escribiendo los ensayos que yo le dictaba creyó amasar un precioso botín robando varias piezas que seleccionaba a gusto. Me consuelo pensando que es tan poco el provecho que les podrá sacar, como poco lo que sufrí al perderlas.

Soy menos un escritor que cualquier otra cosa (II, 37, 65-67)

No tengo ningún deseo de ser más amado y reconocido después de muerto, que mientras vivo. La actitud de Tiberio es ridícula, pero muy común: estaba más preocupado por extender su fama en el futuro, que lograr la estima y el agrado de los hombres de su tiempo. Si yo fuera de aquellos a los que la posteridad le rendirá alabanzas, me conformaría con la mitad solo si se me las diera

por adelantado: que me las trajeran y amontonaran a alrededor de mí, más bien juntas que expandidas, y más bien en abundancia que duraderas. Después mejor que se desvanezcan para siempre, cuando yo pierda la conciencia, y sus dulces sonidos ya no puedan alcanzar más mis oídos.

Sería una idea bien tonta, ahora que estoy a punto de abandonar la estancia entre los hombres, venir a presentarme ante ellos bajo el pretexto de algún mérito nuevo. No me interesan en absoluto los bienes que no he podido utilizar en vida. Sea lo que sea, quiero serlo en otro lugar, más que en el papel. Mi arte y mis saberes han sido empleados para ponerme en valor. Mis estudios, para aprender a actuar y no a escribir. He puesto todo mi esfuerzo para dar una forma a mi vida: ese es mi trabajo y mi obra. Soy menos un artífice de libros que cualquier otra cosa. He deseado tener alguna capacidad de servir a mis necesidades actuales y esenciales, no para ponerlas en depósito o hacer una reserva para mis herederos.

El que tenga algún valor, que lo manifieste en su manera de ser, en sus propósitos cotidianos, en el modo en que encara el amor o las querellas, en el juego, en la cama, en la mesa, en el ejercicio de sus negocios, en el cuidado de su casa. Aquellos que veo hacer buenos libros, pero están mal vestidos, se ocuparían primero del vestido si me hubiesen escuchado. ¡Pregúntenle a un espartano si preferiría ser un buen retórico, a un buen soldado! En cuanto a mí, preferiría ser un buen cocinero, si no tuviera alguien que me cocine.

Registro de acontecimientos diversos y cambiantes (III, 2, 1)

Otros escritores modelan al hombre; yo lo describo y muestro uno en particular, muy mal formado. Si tuviera que modelarlo de nuevo, lo haría diferente de lo que es, pero ahora ya está hecho. Los trazos con que lo hice no son falsos, aunque ellos cambien y se diversifiquen. El mundo no es más que una vacilación permanente; todas las cosas se balancean sin cesar: la tierra, las rocas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, por un movimiento

general y por el suyo propio. La constancia misma no es otra cosa que una inestabilidad más lánguida. No puedo asegurar mi objeto de estudio: avanza vacilando, tambaleándose, como bajo el efecto de una embriaguez natural. Lo tomo tal como está en el momento que me intereso por él. Yo no pinto el ser, pinto el rastro de su paso; y no el paso de una edad a otra o, como dice el pueblo, de siete años en siete años, sino día a día, minuto a minuto. ¡Yo debo acomodar siempre mi historia al momento! Puede ser que cambie muy pronto, no solo debido a un giro del destino, sino por mi propia intención: mi libro es el registro de acontecimientos diversos y cambiantes, de ideas en suspenso, e incluso contrarias, según la ocasión, ya sea que yo mismo sea un otro, o que trate a mis asignaturas en otras circunstancias o desde un ángulo distinto. Si es cierto que me llego a contradecir, a la verdad, como dijo Demades, no la contradigo. Si mi espíritu se quedara quieto, yo no me ensayaría¹⁸ constantemente, y podría afianzar mis decisiones; pero él está siempre aprendiendo y poniéndose a prueba.

Yo soy todos los hombres (III, 2, 2-3)

Presento aquí una vida humilde y sin brillo; pero no importa, porque toda la filosofía moral se encuentra igual en una vida sencilla y discreta, que en una vida hecha de mejor madera: cada uno lleva en sí la forma entera de la condición humana.

Los autores se dan a conocer al público por algún rasgo particular y original. Yo soy el primero en hacerlo por la universalidad de mi ser, como Michel de Montaigne, no como gramático, poeta o jurista. Si la gente se queja de que hablo demasiado de mí, yo me quejo de que ellos no se piensan a sí mismos.

18 Pernon cambia «je ne m'essaierois pas», por «je ne me remettrais pas sans cesse en cause». Elijo, en este caso, conservar el verbo original de la edición de 1595.

Mi libro y yo (III, 2, 4-5)

Pero ¿es legítimo que yo, que me abracé a mi vida privada, pretenda hacerme conocer por otros? ¿Es así mismo legítimo que presente al mundo, donde las formas y el arte tienen tanta importancia y autoridad, estas producciones espontáneas, crudas y simples, debido a que son de naturaleza más bien endeble? ¿Hacer libros sin ser un erudito, no es querer construir un muro sin piedra o algo así? Las invenciones musicales obedecen a las reglas del arte, las mías al azar. Al menos me ajusto a la siguiente disciplina: jamás nadie ha tratado un tema que conozca y comprenda mejor que yo, al que me consagro, y del que soy el hombre más sabio que viva. Por otra parte, jamás nadie penetró tanto en su materia, ni examinó más específicamente sus elementos y consecuencias, ni alcanzó de forma más precisa y completa la meta que se había propuesto en su investigación. Para lograrlo yo necesito una descripción fiel de lo que soy, y aquí está lo más sincera y pura posible. Yo digo la verdad, no tanto como me gustaría, pero tanto como me atrevo, y me atrevo a decir un poco más al envejecer, porque parece que las costumbres conceden a esta edad un poco más de libertad para hablar de uno mismo. Acá no hay riesgo de que suceda lo que a menudo veo, que el artesano y su trabajo no se corresponden. ¿Cómo es que un hombre de trato tan agradable ha escrito un libro tan insulso? O por el contrario, ¿cómo es que un escrito tan docto surgió de alguien tan decepcionante? Si alguien tiene una conversación muy ordinaria, pero unos escritos de gran valor, es que tomó esa calidad de algo externo a sí mismo. Un erudito no es erudito en todo; pero el que tiene talento es talentoso en todo, incluso en lo que ignora.

Mi libro y yo, acá, marchamos al mismo ritmo, y estamos conformes el uno con el otro. En otros casos se puede elogiar o criticar el libro, independientemente de quién lo haya escrito. Acá, por el contrario, quien toca a uno toca al otro. Quien lo juzgue sin conocerme se perjudicará más de lo que pueda perjudicarme a mí,

y quien lo comprenda me va a satisfacer plenamente. Más allá de mi mérito, estaré feliz si obtengo aunque sea esta parte de la aprobación del público: hacer entender a las personas inteligentes, que yo hubiera podido sacar provecho de los beneficios de la ciencia, si la hubiera tenido, y que merecía un mejor auxilio de mi memoria.

La influencia (III, 5, 102-105)

Cuando escribo, prefiero andar sin la compañía ni la memoria de los libros, para no interrumpir el hilo de mis pensamientos. Y a decir verdad, porque los buenos escritores me desalientan e intimidan. Yo hago como aquel pintor que, habiendo representado unos gallos mediocres, prohibió a sus ayudantes que dejaran entrar a ningún gallo real al taller. Para darme un poco de lustre, necesitaría más bien hacer como el músico Antinonidas: cuando tenía que tocar, arreglaba todo para que antes y después de él, lo hicieran algunos cantantes bien malos.

Pero es más difícil para mí librarme de Plutarco: es tan universal y completo que en todas las ocasiones, por más extravagante que sea el tema que elija ensayar, se entremete en mi trabajo y me echa una mano inagotable de riquezas y adornos. Esto me disgusta, a su vez, por estar tan expuesto al pillaje de quienes lo frecuentamos. ¡Yo no puedo tenerlo cerca a la hora de comer: por poco que me acerque, le robo un ala o un muslo!

Para lo que yo quiero lograr, tanto más me conviene escribir en mi hogar, en un país salvaje donde nadie me puede ayudar o corregir, donde no frecuento a nadie que sepa ni siquiera el latín de sus oraciones, y apenas saben el francés. Lo hubiera escrito mejor en otro sitio, pero el libro sería menos mío, y su principal objetivo, su éxito, radica en ser exactamente mío. Yo podría corregir un error accidental, de los que cometo a menudo, dado que avanzo sin mucha atención; pero las imperfecciones que son comunes y constantes en mí, ¡sería una traición eliminarlas! Cuando

me dicen, o cuando yo mismo me digo cosas como: «Abusas de imágenes. He aquí una palabra de origen gascón. Ojo con esta expresión de riesgo (¡porque no rechazo ninguna de las que se usan en las calles de Francia y creo que bromean aquellos que combaten el uso, en favor de la gramática!). He aquí un discurso que no tiene sentido. Aquí incurres en un razonamiento paradójico. Aquí en otro que no se sostiene en pie. A menudo te diviertes, y puede que se crea que hablas en serio cuando lo haces en broma». Yo respondo: «Sí, pero solo corrijo las faltas de inadvertencia, no aquellas que me son habituales. ¿No es acaso así que hablo en todos lados? ¿No es que me represento con naturalidad? ¡Es suficiente! Hice lo que quería hacer. Todo el mundo me reconoce en mi libro, y mi libro se reconoce en mí».

Tengo una propensión natural a imitar, a «remedar»: cuando me embarcaba a hacer versos (y no los hacía más que en latín), ellos revelaban con total evidencia el poeta que había leído últimamente. Y entre mis primeros *Ensayos*, algunos huelen un poco a préstamo. En París yo empleo un lenguaje algo distinto que en Montaigne. Aquello que miro con atención me influye fácilmente. Lo que observo de cerca me lo apropio, ya sea una actitud idiota, una mueca maliciosa, una forma de hablar ridícula... Y aún más los defectos, porque me producen curiosidad, se me pegan y debo sacudirlos para librarme de ellos. Me han visto con más frecuencia jurar por imitación que por convicción.

Me extravió cuando escribo sobre otra cosa (III, 8, 61)

Yo no solo me atrevo a hablar de mí, sino que solo de mí es de lo que hablo. Me extravió cuando escribo sobre otra cosa, me alejo de mi tema. No me amo insensatamente ni estoy tan cautivo y atado a mí mismo como para no poder escindirme y considerarme aparte: como si fuera un vecino o un árbol. No ver hasta dónde llega nuestro valor, o decir más de lo que vemos, es cometer el mismo

error. Debemos más amor a Dios que a nosotros; pero lo conocemos menos, y sin embargo hablamos de él hasta el hartazgo.

¡Tantas palabras tan solo para las palabras! (III, 9, 2)

¿Quién no ve que elegí un camino en el que constantemente y sin pena avanzaré siempre que haya tinta y papel en el mundo? No puedo tomar el registro de mi existencia a partir de mis acciones: el destino las puso muy abajo; así que lo tomo a partir de mis pensamientos. He conocido a un gentilhombre que no hablaba de su vida sino por los movimientos de sus intestinos: en su casa se podía ver, clasificadas, la serie de palanganas que había usado los últimos siete u ocho días; ese era su estudio, el tema de sus pensamientos, y para él, cualquier otro tema... *apestaba*. De modo que presento en mi libro, aunque de manera un poco más civilizada, los excrementos de un viejo espíritu, a veces duros, a veces blandos, y siempre indigestos. ¿Y cuándo acabaré de representar mis pensamientos, en constante agitación y cambio, cualquiera sea el tema tratado, si Diomedes ha llenado seis mil libros sobre un único tema: la gramática? ¿Qué no producirá la conversación dilatada, si el mero tartamudeo y simple despuntar de una lengua han sofocado al mundo con una carga tan terrible de volúmenes? ¡Tantas palabras tan solo para las palabras! ¡Oh, Pitágoras, si hubieras conjurado esta tempestad!

Añado, pero no corrijo (III, 9, 57-59)

Deja, lector, que siga aún corriendo esta ráfaga de ensayos y esta tercera «añadidura» hecha de los restos de mi retrato. Añado, pero no corrijo: en primer lugar, porque aquel que entregó su obra al público, me parece, ya no tiene más derecho sobre ella. Que diga algo mejor, si puede, pero en otro sitio; que no venga a corromper la obra que ha cedido. ¡De lo contrario, a estas personas no habría

que comprarles nada, sino después de muertas! Que piensen bien antes de publicar. ¿Quién las apura?

Mi libro es siempre el mismo, si bien cuando lo reedito, y para que el comprador no se vaya con las manos vacías, me permito añadir algún adorno suplementario, y solo a modo de una especie de artesanía más o menos adjunta. No son más que para «aumentar la talla» y no contradicen la primera forma, aunque dan una importancia especial a cada una de las siguientes, por medio de pequeñas sutilezas voluntarias. Por lo tanto, puede haber algunas transposiciones cronológicas: mis relatos se acomodan donde son más apropiados, y no necesariamente en función de sus datas.

No corrijo mi libro, además, por una segunda razón: desde mi punto de vista, temo perder en el cambio. Mi espíritu no siempre avanza, también retrocede. No tengo mayor confianza en las ideas que surgieron en segundo o tercer lugar, que en las que vinieron primero; del mismo modo que no confío más en las presentes que en las antiguas. Nos corregimos tan estúpidamente, a menudo, como corregimos a los demás. He envejecido unos cuantos años desde mis primeras publicaciones, allá en 1580, pero dudo que sea una pulgada más sabio. Yo en aquel momento, y yo ahora, somos dos. ¿Cuál es mejor? No puedo decirlo. Sería bueno envejecer, si no marcháramos más que a la mejora. Pero es un deambular de borracho, tambaleante, vertiginoso, errático; o como el de los juncos que el viento bambolea a su antojo.

Los defectos y la corrección (III, 9, 61-62)

El favor del público me dio un poco más de audacia de la que esperaba. Pero lo que más temo es cansar. Preferiría más exasperar que aburrir, como lo ha hecho un sabio de mi tiempo. El elogio siempre es agradable, poco importa de quién venga, ni por qué razón; pero para regocijarse en él con justicia, mejor conviene saber la causa: también las imperfecciones saben hacerse valorar. La

apreciación común y popular rara vez es afortunada en sus elecciones. Y en nuestros días, si no me equivoco, los peores escritos son precisamente los que tienen el favor del público. Ciertamente, agradezco a las personas distinguidas que se dignan tomar a bien mis débiles esfuerzos.

No hay otro lugar donde los defectos resalten tanto como en un asunto que ni siquiera puede valerse por sí solo. ¡No te la agarras conmigo, lector, por aquellos que se deslizan aquí, debido a la fantasía o el descuido ajeno: cada mano, cada trabajador aportó los suyos! No me preocupo de la ortografía (solo quiero que se siga la antigua) ni de la puntuación, porque no soy experto ni en una ni en la otra. Cuando destrozan por completo el sentido, no me preocupa tanto, porque al menos me exoneran. Pero cuando lo tuercen, como sucede a menudo, y lo desvían tendenciosamente, arruinan mi obra. Cuando un pensamiento no me corresponde, un hombre sensato debe negarse a considerarlo mío. El que sepa hasta qué punto soy tan poco laborioso y tan peculiar en mis maneras, me creerá fácilmente si le digo que dictaría de nuevo, y con gusto, incluso otros tantos *Ensayos*, en lugar de someterme a releer estos para hacer alguna corrección pueril.

La lengua y la insinuación (III, 9, 114-115)

Escribo este libro para pocas personas y para pocos años. Si se tratara de algo destinado a durar, habría sido necesario utilizar una lengua más firme: puesto que la nuestra ha sufrido variaciones continuas hasta el día de hoy, ¿quién puede esperar que su forma actual seguirá vigente dentro de cincuenta años? Se nos desliza cada día entre los dedos, y desde que estoy vivo, ha cambiado la mitad. Nosotros decimos que ahora es perfecta, pero cada siglo dice lo mismo de la suya. Yo no pretendo considerarla así, sabiendo que cambiará y se transformará como ya lo hace. Corresponde que los escritos buenos y útiles la fijen, y su crédito acompañará el destino de nuestro Estado.

Es por esta razón que no temo insertar en este libro muchas cuestiones del orden privado, cuya utilidad se limita a los hombres de hoy, y que concierne especialmente a los más sabios, que encontrarán algo más de lo que puedan encontrar aquellos de inteligencia ordinaria. No quiero, al fin de cuentas, que se pongan a debatir —como veo hacer cada vez que se remueve la memoria de los muertos— diciendo: «Él pensaba, él vivía de tal forma; quería esto; si hubiera hablado al momento de morir, habría dicho tal cosa, o habría dado tal otra; yo lo conocía mejor que nadie». Ahora bien, en la medida que el decoro me lo permita, hago sentir aquí mis inclinaciones y aquello que me conmueve, pero lo hago más libremente y con mayor gusto de boca en boca, a quien desee escucharme. De cualquier modo, si se observa bien, se encontrará que en estas memorias lo he dicho o insinuado todo. Aquello que no he podido expresar, lo he señalado:

Estos sutiles rasgos son suficientes para un espíritu sagaz;
A través de ellos podrás encontrar tú mismo lo demás¹⁹.

El estilo (III, 9, 154-156)

Lo anterior es un poco de relleno y fuera de mi tema. Me extrañó... pero más bien por una libertad voluntaria que por descuido. Mis ideas se siguen unas a otras, pero a veces de lejos; se responden entre sí, pero de una manera indirecta. Eché un vistazo a un diálogo de Platón, dividido en dos partes muy contrastantes: la primera consagrada al amor, todo lo demás a la retórica. Los antiguos no temían a estas variaciones, de modo que permitían dejarse arrastrar por el viento —o hacían que lo parezca— con una elegancia sorprendente. Los nombres de mis capítulos no siempre abarcan el tema; a menudo no hacen más que una alusión, de

19 LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, I, 402-403.

alguna manera, al igual que estos títulos: la *Andria*, el *Eunuco*²⁰, o aquellos como *Sila*, *Cicerón*, *Torquato*. Me agrada que se escriba en forma poética, saltando y con gambeta. Es, como dice Platón, un arte ligero, voluble, inspirado. Plutarco tiene libros donde se olvida del tema, donde no se encuentra su desarrollo sino por azar, ahogado entre otras cosas: se puede ver cómo lo hace, por ejemplo, en *El demonio de Sócrates*... ¡Dios mío! ¡Cuánta belleza hay en esas aventuras audaces, en esas variaciones!, y más aún cuando se libran con indiferencia, como si fueran fortuitas. Es el lector poco atento quien pierde mi tema, no yo. Siempre encontrará, en algún rincón, una palabra que será suficiente, aunque sea poco visible. Hago cambios a cada paso, sin restricción. Mi estilo y mi espíritu vagabundean juntos. «Hay que tener un poco de locura para tanta insensatez», decían los consejos de nuestros maestros —y especialmente sus ejemplos—.

Muchos poetas se arrastran y languidecen de manera prosaica; pero la mejor prosa de la antigüedad —y yo la siembro en mis *Ensayos* indistintamente de los versos— brilla por la vitalidad y la audacia poética, y levanta su inspiración. Evidentemente, es a ella que le corresponde la primacía en la función artística de la lengua. «El poeta, dice Platón, sentado en el trípode de las Musas, profiere todo el delirio que pasa por su boca, como la gárgola de una fuente, sin medir ni sopesar, y se le caen cosas de distintos colores, de sustancias contrarias, y torrenciales»²¹. El propio Platón es completamente poético, y la vieja teología también es poética, dicen los que saben: era la primera filosofía. Es el idioma original de los dioses.

Yo quiero que la materia misma haga las distinciones. Ella debe mostrar bien dónde cambia, dónde concluye, dónde reanuda su curso, sin que uno tenga que intercalar palabras de enlace y de costura, introducidas solo para ayudar a los oídos débiles

20 Dos comedias de Terencio.

21 PLATÓN, *Leyes* IV, 719.

y apáticos: yo no tengo que comentarme a mí mismo. ¿Quién no quisiera mejor no ser leído, a que se lo lea distraídamente o de soslayo? «Por más útil que sea, de nada podemos realmente sacar provecho si solo lo tomamos de pasada». ¡Si tomar los libros fuese suficiente para conocerlos; si verlos fuese leerlos; y hojearlos, profundizarlos; yo haría mal en decir que soy tan ignorante como digo!

No hacemos más que glosarnos unos a otros (III, 13, 9)

Hay más trabajo en el interpretar las interpretaciones, que en el interpretar las cosas mismas; y muchos más libros sobre los libros, que sobre cualquier otro asunto: no hacemos más que glosarnos unos a otros. Todo abunda en comentarios, pero de los autores hay poco. La ciencia más famosa y más importante de nuestro tiempo, ¿no es saber interpretar a los sabios? ¿No es este el fin natural y último de todos los estudios? Nuestras opiniones se injertan unas a otras; la primera sirve de sostén a la segunda, la segunda a la tercera. Nos elevamos, así, de escalón en escalón, provocando con frecuencia que el que subió más alto tenga mayor honor que mérito, pues se eleva apenas una cabeza sobre los hombros del que lo precedió. ¿Cuán a menudo, y quizás por tonto, no amenicé mi libro más que para hablar sobre él? Tontamente, aunque más no sea porque debí recordar lo que dije de aquellos que hacen lo mismo: esos guiños que lanzan frecuentemente a sus obras evidencian que sus corazones se estremecen por ellas; y que hasta la misma rudeza y desdén con que las muestran no son más que melindres y afectadas maneras de actitud maternal. Según Aristóteles, al menos, porque el preciarse y el despreciarse suelen nacer de una misma forma de orgullo. Porque no sé si todo el mundo aceptará mi excusa: y es que yo puedo tener sobre este punto más libertad que nadie, porque solo escribo de mí y de mis escritos como de mis otras acciones, de modo que mi tema se vuelve contra mí mismo.

Lo que estimo (III, 13, 43)

¿Qué diremos de este pueblo que solo tiene en cuenta los testimonios impresos, que no cree lo que los hombres dijeron si no está en un libro, ni cree que algo sea verdadero si no viene de una época de reputada credibilidad? Concedemos dignidad a nuestras estupideces, solo porque están impresas. Para este pueblo es algo bien distinto decir «lo he leído», que «lo he oído decir». Pero yo —que no dudo más de la boca de un hombre que de su mano, que sé que se escribe con la misma ligereza que se habla, y que estimo este siglo igual que a cualquier otro del pasado— cito con el mismo gusto a un amigo mío, como a Aulo Gelio o a Macrobio, y lo que yo vi, como lo que ellos escribieron. Y ya que ellos estiman que la virtud no es mayor porque dure más tiempo, yo creo que la verdad no es más segura porque sea más antigua.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1958) «Der Essay als Form», en *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Band 1. Essays avant la lettre. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972, pp. 61-83.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1945) «Defensa del ensayo», en *Ensayos*. Tucumán, Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 119-124.
- AUERBACH, Erich (1946) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. A. Francke, Bern.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992) *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid, Editorial Verbum.
- BACON, Francis (1612) «To the Most High and Excellent Prince Henry [...]», *The works of Francis Bacon*. Edited by J. Spedding, R. L. Ellis and D. D. Heath. Vol. XI. Letters and Life, IV. London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1868.
- BACON, Francis (1620) *Bacon's Novum Organum*. Edited with introduction, notes, etc. by Thomas Fowler. Second Edition Corrected and Revised. Oxford, Clarendon Press, 1889.
- BACON, Francis (1625) *The Essays or Counsels, Civill and Moral*. Edited by Ernest Rhys. With an Introduction by Oliphant Smeaton. London, J. M. Dent & Sons; New York, E. P. Dutton & Co., 1910.

- BARTHES, Roland (1975) «Le livre de Moi», *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes*, Tome IV 1972-1976. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Éditions du Seuil, 2002.
- BENSE, Max (1947) «Über den Essay und seine Prosa», a partir de la edición *Sobre el ensayo y su prosa*. Cuadernos de los Seminarios Permanentes. Traducción de Martha Piña. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004.
- BENSMAÏA, Réda (1986) *Barthes à l'essai: introduction au texte réfléchissant*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- BENSON, Arthur Christopher (1922) «The Art of the Essayist», *Modern English Essays*. Vol. 5. Ernest Rhys (ed.). London and Toronto, J. M. Dent and Sons Ltd; New York, E. P. Dutton and Co.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude et PASSERON, Jean-Claude (1968) *Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques*. Paris, Mouton de Gruyter.
- BROWNE, Thomas (1642) *Religio Medici and Other Writings*. London, J. M. Dent and Sons; New York, E. P. Dutton and Co., 1912.
- BRUNSCHVIG, Léon (1942) *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*. Paris, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- BRYAN, William Frank and CRANE, Ronald S. (1916) *The English Familiar Essay*. New York, Ginn and Company.
- CERVANTES, Miguel de (1605-1615) *Don Quijote de la mancha*. Edición de Francisco Rico. España, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004.
- CHAMBERLAIN, Essie (1926) «Introduction», *Essays Old and New*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1937.
- CHESTERTON, G. K. (1932) «The Essay», *Essays of the Year, 1931-1932*. London, The Argonaut Press, pp. XI-XVIII.

- CLEMENTE, José Edmundo (1961) *El ensayo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.
- COCHRANE, Robert (1876) *The English Essayists*. Edimburg, William P. Nimmo, 1880.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1810-1820) «Shakespeare», *The Literary Remains*. Vol. II. Collected and edited by Henry Nelson Coleridge. London, William Pickering, 1836.
- COWLEY, Malcolm (1956) «Sociological Habit Patterns in Linguistic Transmogrification», *The Reporter*. New York, Volume 15, Nº4, september 20, pp. 41-43.
- CROCE, Benedetto (1900) *Estetica come scienza dell'espressiones e linguistica generale. Teoria e storia*. Quinta edizione riveduta. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1922.
- DAWSON, William and DAWSON, Coningsby (1909) *The Great English Essayists*. New York and London, Harper and Brothers Publishers.
- DE SANCTIS, Francesco (1857) «Cours familier de Littérature par M. de Lamartine», *Saggi critici*. Napoli, Stabilimento de' Classici Italiani, 1866.
- DURKHEIM, Émile (1894) *Les règles de la méthode sociologique*. Septième édition. Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.
- EMERSON, Ralph Waldo (1850) «Montaigne; or, the Skeptic», *Representative Men: Seven Lectures*. Boston, Phillips, Sampson and Company.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1944) [Respuesta a una encuesta en torno al ensayo], en revista *La estafeta literaria* Nº5. Madrid, Delegación Nacional de Prensa, 1º de noviembre, p.21.
- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François (1999) *L'Essai*. Paris, Hachette.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1981) *Teoría del Ensayo*. Segunda edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. (Se trata de una reedición revistada y aumentada).

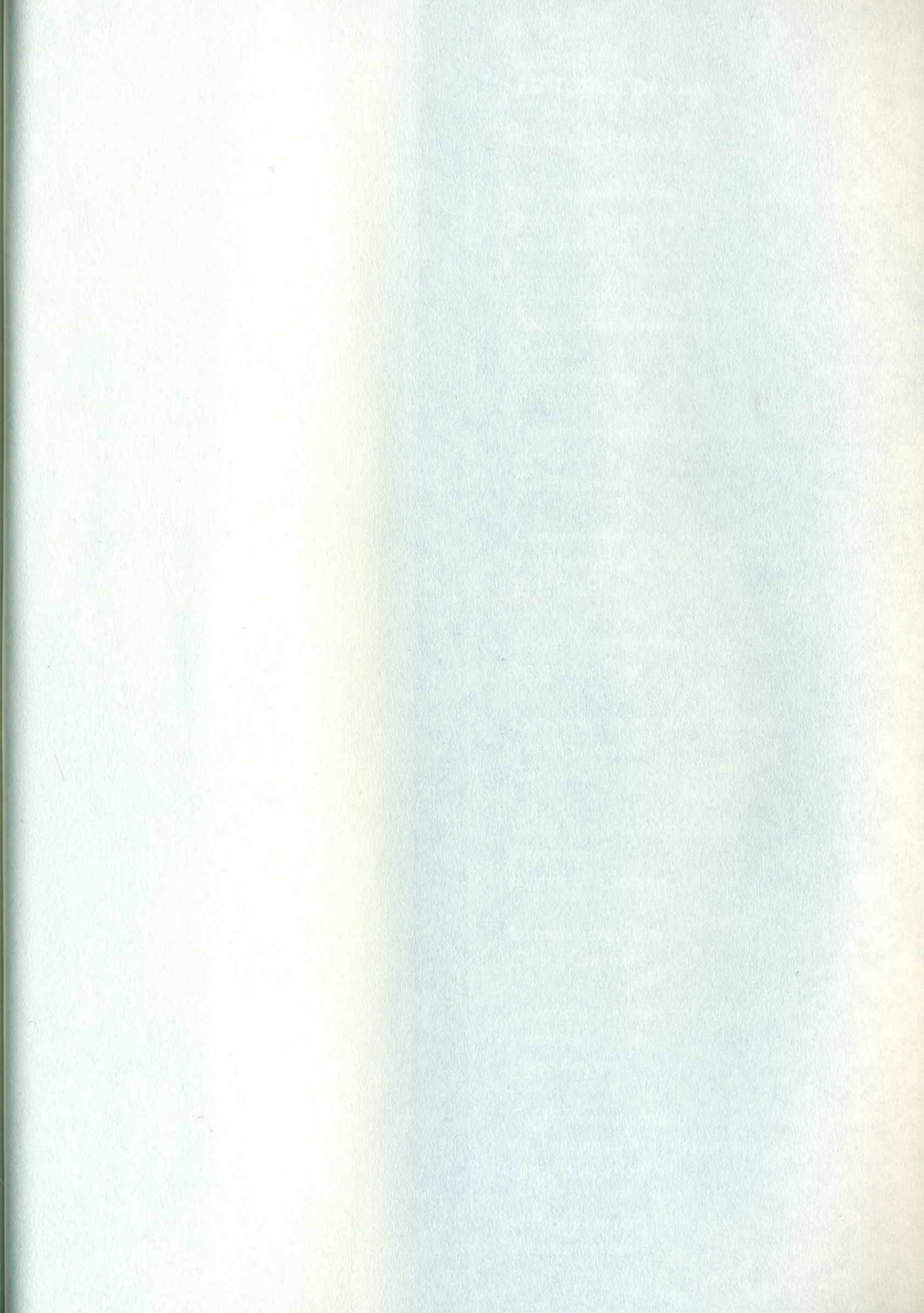
- GONZÁLEZ, Horacio (2002) «Ensayo y memorándum», en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Nº 10. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes de la Facultad Nacional de Rosario, diciembre, pp. 9-23.
- GRÜNER, Eduardo (1996) *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Homo Sapiens Ediciones, Rosario.
- HEGEL, Georg W. F. (1818-1829) *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke*, Band 13. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- HUGO, Victor (1827) *Cromwell, drame*. Paris, Ambroise Dupont, 1828. [Se trata de la primera edición, aunque el prefacio está datado en octubre de 1827].
- HUXLEY, Aldous (1958) «Preface», *Collected essays*. New York, Harper and Row, pp. V-IX.
- LAPLANTINE, François y NOUSS, Alexis (2001) *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*. Traducción de Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LUKÁCS, Georg (1910) «Über Wesen und Form des Essays», *Die Seele und die Formen*. Berlin, Egon Fleischel & Co., 1911, pp. 3-39.
- LUKÁCS, Georg (1914) «Geschlossene Kulturen», *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Berlin, Paul Cassirer, 1920.
- MARICHAL, Juan (1957) *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1948) «Estudio Preliminar», en MONTAIGNE, Michel, *Ensayos*. Selección, traducción, estudio preliminar y notas de Ezequiel Martínez Estrada. Clásicos Jackson XIII. Buenos Aires, W. M. Jackson editores, pp. IX-XCII.
- MARTÍNEZ, José Luis (1958) «Introducción» al *El ensayo mexicano moderno*. 2 vols. Selección, introducción y notas de José Luis Martínez. Letras mexicanas, 39-40. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-31.
- MARX, Karl (1854) «The English Middle Class» (*New-York Daily Tribune*, August 1), *Collected Works*, Volume 13: Marx

- and Engels 1854-1855. London, Lawrence & Wishart, 1980, pp. 663-665.
- MATTONI, Silvio (2001) «El ensayo y la doxa», a partir de la edición *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*. Córdoba, Argentina: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) «Lecture de Montaigne», *Signes*. Paris, Gallimard, pp. 250-266.
- MERRIAM, Harold G. (1943), *Dictionary of World Literature*. Ed. by Joseph T. Shipley. Philosophical Library, New York, 1953.
- MONTAIGNE, Michel (1580-1595) *Les essais*. Traducción en francés moderne du texte de l'édition de 1595 par Guy de Pernon. Leogeats, G. de Pernon, 2008-2010.
- MUSIL, Robert (1930) «Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus», *Der Mann ohne Eigenschaften*, Erstes Busch, 62, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1952.
- NICOL, Eduardo (1961) «Ensayo sobre el ensayo», en *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid, Editorial Tecnos, pp. 206-279.
- NISBET, Robert (1976) *Sociology as an Art Form*. London, Oxford, New York. Oxford University Press.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914) *Meditaciones del Quijote*, a partir de *Obras completas. Tomo 1. (1902-1916)*. Cuarta edición. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- PAREDES, Alberto (2008) «Pequeño ensayo sobre el ensayo», en *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*. México, Siglo XXI, pp 15-52.
- PASCAL, Blaise (1669) *Pensées I. Oeuvres de Blaise Pascal*. Tome XII. Publiées suivant l'ordre chronologique, avec documents, introductions et notes par Léon Brunschvicg. Paris, Librairie Hachette, 1921.
- PAZ, Octavio (1980) «José Ortega y Gasset: el cómo y al para qué», en *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 97-110.

- PETRARCA, Francesco (1356 c.) *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005.
- POPE, Alexander (1711) «An Essay on Criticism», *The complete poetical works*. New York, Thomas Y. Crowell & Co. [s. a.].
- POZUELO YVANCOS, José María (2007) «Teoría del ensayo», en *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela), El otro el mismo.
- REST, Jaime (1982) *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ROSA, Nicolás (2003) «La sinrazón del ensayo», en *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, interferencias*. Madrid, Alianza, pp. 13-87.
- SAINT JOHN PERSE (1960) «Poésie». Discours de réception du Prix Nobel de Littérature (Stockholm, 10 décembre 1960). *Cœuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1972, pp. 443-447.
- SÁNCHEZ, Francisco (1581) *Que nada se sabe*. Traducción del latín y prólogo de Carlos Mellizo. Buenos Aires, Aguilar, 1977.
- SCHLEGEL, Friedrich (1797) «Fragmentos del Lyceum», en *Poesía y filosofía*. Versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rebade Obradó. Madrid, Alianza, 1994.
- SILESIIUS, Angelus (Johann Scheffler) (1657) *El peregrino querúbico*. Edición y traducción de Luíś Duch Álvarez. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- SMITH, Alexander (1863) «On the Writing of Essays», *Dreamthorp. A book of essays written in the country*. London, Strahan.
- STAROBINSKI, Jean (1982) «Les enjeux de l'essai», *Jean Starobinski: lauréat du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon*. Bussigny, Fondation Charles Veillon, 1983, p. 11-21.
- STEINER, George (1965) «The Pythagorean genre», *Language and silence. Essay on Language, Literature, and the Inhuman*. New York, Atheneum, 1986.

- TOULMIN, Stephen (1990) *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- UNAMUNO, Miguel de (1912) «Prólogo», en CROCE, Benedetto (1900) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Madrid, Francisto Beltran, 1926.
- VITIER, Medardo (1945) «El ensayo como género», *Del ensayo americano*. Colección Tierra Firme 9. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 45-61.
- WEBER, Max (1904) «Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Band XIX, Heft 1. Tübingen, Mohr, pp. 22-87.
- WEINBERG, Liliana (2001) *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Sección de obras de lengua y estudios literarios. México, Fondo de Cultura Económica y UNAM.
- WEINBERG, Liliana (2006) *Situación del ensayo*. Colección Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 1. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- WHITMAN, Walt (1900) *Leaves of Grass*. Philadelphia, David McKay.
- WILDE, Oscar (1885) «The Truth of Masks», *Intentions. Complete Works of Oscar Wilde*. London-Glasgow, Collins, 1966.
- WILDE, Oscar (1889) «Pen, pencil and poison» *Intentions. Complete Works of Oscar Wilde*. London-Glasgow, Collins, 1966.
- WILDE, Oscar (1890) «The Critic as Artist», *Intentions. Complete Works of Oscar Wilde*. London-Glasgow, Collins, 1966.
- WOOLF, Virginia (1922) «The Modern Essay», *The Common Reader. First series*. London, Hogarth Press, 1925.
- WRIGHT MILLS, Charles (1959) *The Sociological Imagination*. With a new Afterword by Todd Gitlin. New York, Oxford University Press, 2000.

Se terminó de imprimir
en junio de 2020
Córdoba | Argentina



OTROS TÍTULOS
EDITORIAL DE LA UNC

Colección ENSAYO

La formación de la lírica: apuntes sobre poesía argentina contemporánea
Marcelo Díaz

Por una socio-antropología del texto literario. Abordaje sociológico del Texto-actor en
Cortázar
Florent Gaudez

El joven Borges y el expresionismo literario alemán
Carlos García

Caminos del exceso. William Blake y el Marqués de Sade
E. L. Revol

Borges lector de Nietzsche y Carlyle
Sergio Sánchez

La experiencia imposible. Blanchot y la obra literaria
Carlos Surghi

De los hijos adulterinos, incestuosos y sacrílegos
Ramón J. Cárcano

La manía argentina
Carlos Correas

Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias
Marc Angenot

Contra la mediocridad. Individuo, multitud y Estado en cuatro ensayistas argentinos
Jorge Bracamonte

Mística y religión
Vicente Fatone

Todo ensayo sobre el ensayo suele ser, a la vez, una vindicación. Se dice de él que es libre, incisivo, crítico, vital, ágil, abierto, proteico. Incluso todas las cualidades que la academia recusa en una monografía o en una tesis —la subjetividad, el estilo, el tono confesional—, al ubicarlas en el ensayo cambian de signo: pasan a ser auspiciosas y garantías para librar, a un texto, del tedio que implica su exposición burocrática. El vínculo entre ensayo y universidad nos obliga a repensar la presunta amenaza con que ésta lo asestaría; amenaza a partir de la cual se escribieron muchas vindicaciones. Varias de las veces que se enfatiza las virtudes del ensayo, se lo cree defender de la escritura que se le opondría: la monografía, el *paper*, la tesis.

La defensa tan enfática de un género literario solo puede hacerse apelando a un arquetipo. Nadie suele defender la novela o la crónica en sí; se defiende un novelista o una crónica, pero no la generalidad llamada *novela* o *crónica*, por la sencilla razón de que abundan los ejemplos que no sabríamos cómo defender. El caso del ensayo es distinto; suele acarrear defensas *in abstracto*. La razón no es extraña; las cosas que se asocian a él son tan promisorias que es inconcebible que exista algún escritor que no anhele escribir ensayos.



Universidad
Nacional
de Córdoba

