

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
Director: Prof. ARTURO CAMBOURS OCAMPO

SERIE DE MONOGRAFIAS Y TESIS . 2

LIDIA N. G. DE AMARILLA

**EL ENSAYO LITERARIO
CONTEMPORANEO**



MINISTERIO DE EDUCACION . UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
LA PLATA

Parhisaishin vinda
Prigya Prabhakar Prasad
Maha Prabhakar Prasad
Prabhakar Prasad

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACION

Decano

PROFESOR SILVIO MANGARIELLO

Vicedecano

PROFESOR ARTURO CAMBOURS OCAMPO

CONSEJO DIRECTIVO

Consejeros titulares

Profesor Silvio Mangariello
Profesor Arturo Cambours Ocampo
Profesor Andrés Allende
Doctora Ana María Baccini
Profesor Juan F. de Lázaro
Cgo. Doctor Octavio N. Derisi
Profesor Miguel D. Etchebarne
Abogado Federico M. Ibarguren
Doctor Ítalo Luder
Profesor Héctor Llambías
Profesor Benito Raffo Magnasco

Representante estudiantil

MARÍA NELLY REBOLINI

Secretario

PROFESOR SECUNDINO GARCÍA

Prosecretario

ABOGADO ARNOLDO VÍCTOR OJEA

**EL ENSAYO LITERARIO
CONTEMPORÁNEO**

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

RECTOR
DOCTOR LUIS IRIGOYEN

Vice Rector
DOCTOR PEDRO GUILLERMO PATERNOSTO

CONSEJO UNIVERSITARIO

Consejeros

INGENIERO AGRÓNOMO RENÉ R. E. THIERY
INGENIERO AGRÓNOMO JOSÉ MARÍA CASTIGLIONI
INGENIERO CARLOS PASCALI
INGENIERO OBDULIO J. F. FERRARI
DOCTOR EUGENIO MORDEGLIA
PROFESOR SILVIO MANGARIELLO
PROFESOR ARTURO CAMBOURS OCAMPO
DOCTOR CARLOS MARÍA HARISPE
DOCTOR HORIS DEL PRETE
DOCTOR JOSÉ FORTUNATO MOLFINO
DOCTOR PEDRO GUILLERMO PATERNOSTO
DOCTOR PASCUAL REGINO CERVINI
DOCTOR RODOLFO ROSSI

Secretario General Interino
DON VICTORIANO F. LUACES

Secretario Administrativo
DON RAFAEL G. ROSA

Contador General
DON HORACIO J. BLAKE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Director Prof. ARTURO CAMBOURS OCAMPO

**EL ENSAYO LITERARIO
CONTEMPORÁNEO**

POR

LIDIA N. G. DE AMARILLA



**Ministerio de Educación – Universidad Nacional de La Plata
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

SERIE DE MONOGRAFÍAS Y TESIS — II.

Queda hecho el depósito
que marca la ley.

Impreso en la Argentina

Imprenta López — Perú 666 — Buenos Aires

ADVERTENCIA

Apenas unas palabras. Los ensayos magníficos abundan en varias literaturas, y el género cuenta entre las formas de expresión y de crítica más acreditadas y difundidas en nuestro tiempo. En cambio la bibliografía sobre el ensayo es todavía muy sumaria, discontinua, poco precisa y dispersa.

En esta monografía no pretendemos, naturalmente, colmar todas esas lagunas. Tampoco intentamos trazar una historia del ensayo, tarea que desbordaría las proporciones que en este caso hemos querido dar al presente trabajo.

De primera intención, lo que corresponde es caracterizar los rasgos propios del ensayo, cuestión previa todavía no dilucidada en términos de conjunto.

Sin olvidar la nota propia de cada literatura a nuestro alcance, estudiaremos luego algunas realizaciones personales sobremanera significativas, y de ello procuraremos inducir los elementos de contenido y expresión que, según creemos, pueden conducir a un concepto claro, y acaso a una definición no exhaustiva pero sí suficientemente precisa.

Cabe aclarar, también, que cuando utilizamos la palabra género para referirnos al ensayo lo hacemos en el

mismo sentido con que hoy se denomina género a la novela. Extremando el rigor, la novela es sólo un tipo dentro del género épico; el ensayo, de igual modo, tipifica una forma propia del género didáctico y aun más ampliamente, de toda la literatura expositiva y doctrinaria, ya que, según se observa inicialmente en Montaigne, el ensayo no siempre asume deliberadas intenciones pedagógicas.

PRIMERA PARTE
ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DEL ENSAYO

I. PRESENTACIÓN

El ensayo es un género literario moderno. Cuando en 1580 aparecieron los *Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roi et gentilhomme ordinaire de sa chambre*, su autor, si bien consciente del valor de su obra, no sospechó seguramente haber creado una forma literaria llamada a tanto éxito en los siglos subsiguientes. En efecto, ya en el siglo XVII, pero sobre todo a partir del XVIII, el ensayo fué elegido por los escritores de mayor talento y genio como forma adecuada a la expresión de sus preocupaciones intelectuales y artísticas. Y son ensayos las *Lettres persanes* de Montesquieu, el *Teatro Crítico* de Feijóo, las *Cartas marruecas* de Cadalso, los *Essays of Elia* de Charles Lamb, los de *The Spectator* de Addison y Steele, en el siglo XVIII; en el XIX, los de Macaulay, Emerson, De Sanctis y muchos más. Recordemos asimismo, en nuestro siglo, el avance de los estudios críticos para los cuales se usa con frecuencia del ensayo. Ortega y Gasset, Unamuno y "Azorín" en España; Croce, en Italia; Chesterton y T. S. Eliot, en Inglaterra; Gide, Charles Du Bos y tantos otros en Francia.

Pero, cuando un tipo literario tiene éxito, pronto aparecen los falsos realizadores. Así, sobre todo en este si-

glo, cualquier *artículo* es denominado *ensayo*, y de la misma manera se lo confunde con el *estudio*. Cabe reconocer la dificultad de caracterizar el ensayo, a causa de su forma cambiante y, por decir así, escurridiza. De ahí que cualquier composición corta, que enfoque parcialmente un tema, o lo trate como en esbozo, sea llamada *ensayo*.

Nuestro plan consistirá en dilucidar, en un breve estudio histórico, las características fundamentales de lo que denominaremos el ensayo arquetípico. Luego, el tema de nuestro trabajo será: *El ensayo literario contemporáneo*. El análisis de los escritores que practican este género, o mejor dicho este tipo de composición expositiva, en España, Italia, Francia e Inglaterra, nos permitirá observar cómo se cumplen las características del ensayo tradicional y aun las notas de novedad que cada uno de esos escritores le agregan en sus obras.

Desde el ángulo de la temática, revisaremos también el ensayo sobre el ensayo, el ensayo sobre los autores y sobre las escuelas literarias.

II

1. LOS ORÍGENES: FRANCIA; LOS *ESSAIS* DE MONTAIGNE

Quizá, por haber logrado plenamente los objetivos que denuncia en la breve página que lo prologa, el libro de Miguel de Eyquem ha pasado a ser una obra clásica por excelencia, el libro de cabecera de más de un espíritu selecto: lo fué de Madame de Sevigné y de Nietzsche; lo es de André Gide ⁽¹⁾ y de muchos otros escritores excep-

(1) Este trabajo fué escrito antes de la muerte de André Gide.

cionales. Ha logrado que lo admitamos sin discutir como un libro de “buena fe” y asimismo como el fiel reflejo de la “condición y humor” del propio Montaigne. La vida de un hombre vale por lo que irradia a través de su existencia, y al narrar Montaigne en forma “sencilla, natural y ordinaria” lo que nutrió su vivir, el provecho de sus observaciones y las reflexiones que las acompañan nos lo muestran entre las cúspides de la cultura humana.

André Gide indica: “Le succès des *Essais* serait inexplicable sans l'extraordinaire personnalité de l'auteur, Qu'apportait-il donc au monde de neuf? La connaissance de soi-même; et toute autre connaissance lui paraît incertaine; mais l'être humain qu'il découvre, et qu'il nous découvre, est si authentique, si vrai, qu'en lui chaque lecteur des *Essais* se reconnaît” (1).

Una breve reflexión sobre el tan trillado problema del escepticismo de Montaigne permite comprender más cabalmente el ensayo, Montaigne cree en Dios, y por lo tanto no es escéptico en lo trascendente, punto que caracteriza a los escépticos efectivos. Afirma el conocimiento de sí mismo, y esto constituye el motivo de su libro; nuestro autor tampoco es escéptico en lo que toca a la personalidad. Duda del conocimiento científico, de la posibilidad de adoptar frente a los demás y frente a la vida actitudes rígidas e inequívocas, como así también de poder formular opiniones absolutas en los problemas —pequeños o grandes— que la vida presenta en su aspecto terreno. La época en que vivía, en la que las opiniones —aun las religiosas— se imponían a punta de espada o en el potro, no le daba a un francés de Burdeos otra

(1) ANDRÉ GIDE, *Les pages immortelles de Montaigne*. París, Éditions Corrêa, 1948, pág. 10.

alternativa que pensar de esa manera; sería más ajustado llamarlo *realista* que *escéptico*.

El estudio de uno de sus *Essais* permite analizar y captar la estructura del mismo y la actitud de su autor. Elegimos el X, del libro II, pues en él Montaigne nos dice qué entiende hacer al escribir sus *Essais*:

DES LIVRES

“*Je ne fay point de doute qu’il ne m’advienne souvent de parler de choses qui sont ailleurs plus richement traictées chez les maistres du mestier, et plus veritablement. C’est icy purement l’essay de mes facultez naturelles, et nullement des acquises; et qui me surprendra d’ignorance, il ne fera rien contre moy, car à peine respondroy-je à autruy de mes discours, qui ne m’en responds point à moy-mesme, ny n’en suis satisfait. Qui sera en cherche de science, si la cherche où elle se loge: il n’est rien dequoy je face moins de profession. Ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je me tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy: elles me seront à l’aventure connues un jour, ou l’ont autresfois esté, selon que la fortune m’a peu porter sur les lieux où elles estoient esclaircies; mais j’ay une memoire qui n’a point dequoy conserver trois jours la munition que je luy auray donné en garde: ainsi je ne pleuvy aucune certitude, si ce n’est de faire connoistre ce que je pense,*

*Excutienda damus præcordia,
et jusques à quel poinct monte, pour cette heure, la connoissance que j’ay de ce dequoy je traite”* (1).

Así comienza. La claridad del texto ahorra en cierto

(1) MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*. París, Librairie des Bibliophiles, 1886, t. 3º, págs. 117-118.

modo el comentario: la actitud de Montaigne es modesta y no pretende descubrir nada, sino tan sólo *ensayar* sus facultades naturales y expresar sus “fantasías” dándose a conocer a sí mismo. Esta posición lo salva de la rigurosidad de un tratado y da amplia libertad a su pensamiento para que discurra sobre el tema como librado al capricho. Notemos de paso la cita latina característica — usada con exceso en algunos ensayos—, y recordemos que Montaigne manejaba el latín ya desde antes de dominar el propio idioma.

El ensayo se desliza sobre el análisis de su posición frente a la ciencia y la verdad:

“La science et la verité peuvent loger chez nous sans jugement, et le jugement y peut aussi estre sans elles: voire la reconnaissance de l’ignorance est l’un des plus beaux et plus seurs tesmoignages de jugement que je trouve” (1).

Esta primera parte —o primera reflexión del ensayo— la concluye resumiendo:

“Mon dessein est de passer doucement, et non laborieusement, ce que mi reste de vie. Il n’est rien pourquoy je me vueille rompre la teste, non pas pour la science mesme, de quelque grand pris qu’elle soit” (2).

Pasa a revisar lo que busca en los libros y, con referencia a las dificultades que encuentra en los textos, manifiesta:

“Les difficultez, si j’en rencontre en lisant, je n’en ronge pas mes ongles; je les laisse là, après leur avoir fait une charge ou deux, si je m’y plantois, je m’y per-

(1) MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*. Ed. cit., t. 3, pág. 120.

(2) *Ibidem*, pág. 121.

drois, et le temps: car j'ay un esprit primsautier; ce que je ne voy de la primere charge, je le voy moins en m'y obstinant'' (1).

y más adelante delimita mejor su posición:

“Si ce livre me fasche, j'en prens un autre, et me m'y addonne qu'aux heures où l'ennuy de rien faire commence à me saisir'' (2).

Luego de estas reflexiones analiza los libros que le placen, y en cada caso agrega un comentario en que señala las virtudes y defectos que les encuentra. Desfilan así Boccaccio, Platón, Virgilio, Lucrecio, Catullo, Marcial, etc.; subraya que los libros que le sirven más de ordinario son los de Plutarco y Séneca. Se detiene en Cicerón, de quien —con el mismo aplomo que muestra al tratar otros autores latinos— afirma que:

“sa façon d'escrire me semble lasche et ennuyeuse'' (3).

En forma sinuosa siguen las reflexiones que le arrancan los historiadores e indica con gusto a “le bon Froissard”. Recuerda su mala memoria y una costumbre que le ha impuesto la misma. Agregar un breve comentario al libro leído para que, luego de años, al releerlo, le recuerde su impresión en la época de la primera lectura. Transcribe, para terminar, varios comentarios de este tipo: uno sobre Guicciardini, otro sobre Phillippe de Comines y un tercero sobre las *Memoires* de du Bellay.

¿Qué características surgen evidentes de este ensayo? En primer lugar, el fino espíritu crítico del autor, acentualmente subjetivo en sus manifestaciones; en segundo lugar, un estilo ágil, fluente, lleno de coloridos ejem-

(1) MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*. Ed. cit., t. 3, pág. 121.

(2) *Ibidem*, pág. 122.

(3) *Ibidem*, pág. 130.

plos, que hace de la suya una de las prosas más extraordinarias del genio francés; y, en tercer lugar —relacionado sin duda con el punto anterior—, una actitud espontánea que le permite avanzar caprichosamente en su exposición y rematarla de una manera imprevista, con la impresión de no querer terminar, de cumplir obra inconclusa. Así Montaigne comunica una elegancia inimitable a cada una de sus páginas, pues a pesar del aparente desorden nos hace conocer en su núcleo lo que piensa sobre el tema.

A estas características debemos agregar las que surgen del análisis conjunto de los *Essais*. Ante todo, la variedad temática; todos los temas —hasta los más insignificantes— son objeto de su atención, las reglas de la guerra en los sitios de plazas fuertes o ciudades, las normas sociales, las profesiones, el arte de conversar y mil otros temas desfilan en sus capítulos. Luego, la diferente extensión de cada uno de los *Essais*, que va desde la extensa “Apologé de Raymond Sebond” —lo cual niega el lugar común de afirmar que el ensayo es una obra de corto aliento—, hasta exposiciones de poco más de una carilla.

En resumen, y atendiendo a nuestro intento, podemos afirmar que las características que los *Essais* han legado a la posteridad son las de constituir una obra crítica escrita con gran estilo y que presenta las particularidades ya señaladas. La temática es lo que más cambiará en adelante, pues la rica variedad de Montaigne no se repite. Sus continuadores operarán en campos más restringidos. La temática seguirá siendo amplia en su conjunto, pero cada ensayista enfocará sólo uno o algunos aspectos de la misma.

2. EVOLUCIÓN POSTERIOR DEL ENSAYO EN FRANCIA HASTA FINES DEL SIGLO XIX

El género creado por Montaigne no tuvo en Francia muchos continuadores en los siglos XVII, XVIII y XIX. No pasó lo mismo con sus ideas, que nutrieron al propio Pascal, que lo combatió, y que fueron manejadas con gusto por Madame de Sevigné, Molière, La Fontaine, La Bruyère, Montesquieu, etc.

La evolución más importante, en lo que respecta al género, se cumplió en Inglaterra, observa Gustave Lanson: “L’*Essai*, parti de France, s’est acclimaté en Angleterre, y a évolué, et enfin nous a été renvoyé” (1).

El esfuerzo de mayor mérito, y que merece analizarse, es el de Montesquieu en sus admirables *Lettres persanes*. En las mismas se presenta como traductor de las cartas de dos persas, Rica y Usbeck, que realizan un viaje por Europa y especialmente por Francia. En esas cartas relatan a sus parientes, amigos y servidores, las impresiones que les producen las novedades que observan y las reflexiones que les arrancan. Por medio de este recurso, Montesquieu realiza la crítica de las costumbres y de la educación europea, especialmente francesas. En forma graciosa da, así, sus consejos y opiniones. Esta manera de presentar su crítica en cartas, en las que cada una es un ensayo, da agilidad y viveza a su exposición y le permite eludir la pesadez del tratado didáctico.

¿Qué novedad nos traen las *Lettres persanes*? Algo que vemos acentuarse a medida que analizamos la obra de los demás ensayistas: el estilo. Esta variante se ex-

(1) GUSTAVE LANSON, *Les Essais de Montaigne*. París, Mellottée, Éditeur, 1948, pág. 327.

plica, pues la libertad que permite el género hace que en él, más que ningún otro, la personalidad del autor se muestre en su plenitud expresiva.

El rasgo más saliente de Montesquieu es la chispeante mordacidad con que salpica sus críticas, de por sí graves. Su “esprit” tiembla jugueteando en cualquiera de sus páginas. En la carta XXIV, Rica escribe a Ibben, luego de un mes de estar en París, con párrafos como los que siguen :

“Le Roi de France est le plus puissant prince de l’Europe. Il n’a point des mines d’or comme le roi d’Espagne, son voisin; mais il a plus de richesses que lui, parce qu’il les tire de la vanité de ses sujets, plus inépuisable que les mines. On lui a vu entreprendre ou soutenir de grandes guerres, n’ayant d’autres fonds que des titres d’honneur à vendre, et par un prodige de l’orgueil humain, ses troupes se trouvoient payées, ses places, munies, et ses flottes, équipées.

“D’ailleurs ce roi est un grand magicien: il exerce son empire sur l’esprit même de ses sujets; il les fait penser comme il veut. S’il n’a qu’un million d’écus dans son trésor, et qu’il en ait besoin de deux, il n’a qu’à leur persuader qu’un écu en vaut deux, et ils le croient. S’il a une guerre difficile à soutenir, et qu’il n’ait point d’argent, il n’a qu’à leur mettre dans le tête qu’un morceau de papier est de l’argent, et ils en sont aussitôt convaincus. Il va même jusqu’à leur faire croire qu’il les guérit de toutes sortes de maux en les touchant, tant est grande la force et la puissance qu’il a sur les esprits” (1).

(1) MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*. Paris, N. R. F. Bibliothèque de la Pléiade, 1949, t. I, págs. 165-166.

La nota que resalta en el estilo de Montesquieu es la concisión. Nace ésta del empleo de frases cortas y ciertas, sin palabras de desperdicio. Además, la vivacidad de su prosa es grande, pues, en cada carta, o aun en cada párrafo, entra sin transición al tema:

“*Vous devez trembler à l’ouverture de cette lettre, ou plutôt vous le deviez lorsque vous souffrîtes la perfidie de Nadir*” (1).

Comienzo de la *Lettre XXI*.

“*Chez les peuples de l’Europe, le premier quart d’heure du mariage aplaint toutes les difficultés:...*” (2).

Comienzo de la *Lettre LV*.

Los ejemplos podrían multiplicarse. La rapidez que se advierte tanto en el estilo como en el pensamiento se adecuan mutuamente y dan a la prosa de Montesquieu una precisión incomparable. También es fácil advertir como maneja el humorismo sin caer en lo chabacano, y ya alguien ha indicado con exactitud en qué medida gobernaba el sentido de lo cómico.

Para nuestro intento, acerca de estos escritos de Montesquieu podemos asentar las siguientes reflexiones: que la forma externa no interesa para la caracterización del ensayo, ya que la forma de carta también es idónea para presentarlo; puede advertirse, de igual modo, que esa característica de estilo, el dejar como inacabada la composición aun cuando se diga lo esencial del tema, se mantiene en las *Lettres persanes*, según ocurre en los *Essais*. La nota de profunda subjetividad también se mantiene, aunque a la desinteresada posición de Montaigne sucede

(1) MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Ed. cit., t. I, pág. 162.

(2) *Ibidem*, pág. 211.

en Montesquieu un intento marcadamente didáctico y de crítica satírica.

En el siglo XVIII, por imitación de los títulos ingleses, Voltaire y Diderot dieron título de *Essai* a varios trabajos, y en el siglo XIX Taine hizo lo propio. Dichas obras, sin embargo, como bien indica Lanson (1), aparte el título, no tienen nada que ver con Montaigne. Para nuestro estudio, ofrecen también menor importancia, pues el ensayo contemporáneo muestra más relación con el ensayo tradicional que con el de la etapa intermedia.

III. EL ENSAYO EN INGLATERRA

Queda dicho que el ensayo nació de modo inequívoco en Francia, donde tuvo su bautismo en el título de la obra de Montaigne. Hemos dicho también que de Francia pasó a Inglaterra, de donde retornó a su país de origen, para desde ahí proyectarse hacia muchos otros.

En Inglaterra, o más explícitamente en Gran Bretaña, el ensayo no tardó en alcanzar una difusión y con frecuencia una calidad poco menos que incomparable. No es fácil analizar las causas múltiples que favorecieron esa difusión y ese gusto, año tras año acentuado, por dicha forma de expresión crítica. Las cosas vienen de lejos, por lo menos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, cuando los *Essays* (1597, 1612, 1625) de Sir Francis Bacon señalan un comienzo equivalente al de la obra homónima de Montaigne en Francia.

Dentro del siglo XVII podemos anotar otro ensayista

(1) GUSTAVE LANSON, *Les Essais de Montaigne*. Ed. cit., págs. 326-327.

de mérito: Abraham Cowley (1618-67). Pero es en el brillante siglo XVIII inglés donde el género cobra relieve y popularidad. Daniel Defoe (1661-1731), Jonathan Swift (1667-1745), Richard Steele (1672-1729), Joseph Addison (1672-1719), Alexander Pope (1688-1744), Samuel Johnson (1709-1784), David Hume (1711-1776), Oliver Goldsmith (1728-1774), William Cowper (1731-1800), y, desbordando el siglo, Charles Lamb (1775-1834) y William Hazlitt (1778-1830), dan rotunda prueba del éxito de esta forma expresiva.

Bacon y Addison ejemplifican aspectos contrapuestos del buen ensayo inglés. Bacon, en concisos y sobrios párrafos de maciza y perfilada exactitud, nos brinda sus meditaciones sobre los más profundos problemas humanos: “De la verdad”; “De la muerte”; “De la unidad en religión”; “De la venganza”; “De la adversidad”;... etcétera, son sus temas. Addison, con su graciosa y límpida prosa, nos prueba que la agilidad y el decir armonioso no están reñidos con la exposición —bajo esa cara amable— de agudos problemas de su época: Sir Roger de Coverley, su logrado personaje, nos lo prueba ajustadamente. Ahora bien, como veremos, entre esos extremos de intención y de tono oscilará el estilo de los ensayistas ingleses hasta nuestros días.

Veamos el ensayo de Bacon titulado *Of Adversity*. Dos pensamientos de Séneca —que influyó mucho en su formación filosófica— le sirven de apoyo en su meditación:

“*It was an high speech of Seneca (after the manner of the Stoics): That the good things which belong to prosperity are to be wished; but the good things that belong to adversity are to be admired. Bona rerum secundarum optabilia, adversarum mirabilia. Certainly, if miracles be the command over nature, they appear most*

in adversity. It is yet a higher speech of his than the other (much too high for a heathen) : It is true greatness to have in one the frailty of a man, and the security of a god. Vere magnum, habere fragilitatem hominis, securitatem dei'' (1).

Sigue una rápida digresión sobre la trascendencia de estas ideas en poesía y la extraña coincidencia de algunos mitos antiguos —fábula de Hércules salvador de Prometeo— con la realidad cristiana posterior. Retoma el motivo central de su exposición con una frase cortante “But to speak in a mean”, que señala con dibujo preciso el hito que divide el ensayo en dos partes perfectamente reconocibles: la primera, de erudición y sugerencias; la segunda, de conclusiones. Nos prodiga entonces una serie de aforismos que resultan de su meditación:

“The virtue of prosperity is temperance; the virtue of adversity is fortitude; which in morals is the more heroical virtue. Prosperity is the blessing of the Old Testament; adversity is the blessing of the New; which carrieth the greater benediction, and the clearer revelation of God's favour” (2).

En otra corta digresión nos muestra cómo aun en el Viejo Testamento es posible hallar ejemplos de cómo se da mayor importancia a la descripción de las aflicciones que a las expresiones de felicidad: Job contrastado con Salomón le sirve de prueba.

Una elegante figura poética —que da idea de los amplios recursos baconianos— nos refuerza la idea desarrollada:

(1) FRANCIS BACON, *Essays*. Londres, Everyman's Library, 1946, pág. 15.

(2) *Ibidem*, pág. 15.

“We see in needleworks and embroideries, it is more pleasing to have a lively work upon a sad and solemn ground, than to have a dark and melancholy work upon a lightsome ground: judge therefore of the pleasure of the heart by the pleasure of the eye” (1).

y concluye con agudeza:

“Certainly virtue is like precious odours, most fragrant when they are incensed or crushed: for prosperity doth best discover vice; but adversity doth best discover virtue” (2).

La temática baconiana es variadísima. Sus asuntos recuerdan con frecuencia los tratados por Montaigne, por ello se ha señalado con exactitud la probabilidad de que el autor inglés conociera, desde un principio, la obra del perigordiano, si bien no lo menciona expresamente hasta la edición de 1625 (3).

En cuanto al estilo, el otro elemento de atracción de un ensayo, todo queda dicho si se recuerda que Bacon pasa a justo título por uno de los padres de la prosa filosófica inglesa, ágil, variada, precisa. En este sentido las páginas de Bacon son propuestas al estudiante inglés como un verdadero modelo de expresión clásica, nítida y concisa como el mismo latín lapidario en que Bacon gustó inspirarse, según hemos observado en nuestro análisis. En Inglaterra muchos de sus dichos son hoy verdaderos proverbios.

A la difusión del ensayo contribuyó, sin duda, su temprana estructura periodística (y aquí la palabra está tomada sin ninguna intención peyorativa). En *The Tatler*

(1) FRANCIS BACON, *Essays*. Ed. cit., págs. 15-16.

(2) *Ibidem*, pág. 16.

(3) *Ibidem*, Introduction, págs. XXI-XXII.

escribió Richard Steele con preferencia, y también en *The Spectator*, donde colaboraba principalmente Joseph Addison; el Dr. Samuel Johnson publicó ensayos en *The Rambler* y en muchos otros periódicos.

La senda trazada por los primeros ensayistas ingleses ha sido seguida por todos los grandes escritores británicos hasta nuestros días. Prueba evidente de ello lo encontramos en la segunda gran figura del ensayismo inglés, Joseph Addison. Aunque periodista, Addison supo comportarse muy pronto como un verdadero clásico del idioma y como tal ha quedado en la historia literaria de su patria. Latinista de calidad, educado en Oxford, supo tratar lo inmediato y cotidiano observándolo desde ángulos permanentes. Escribió, sí, como hemos dicho, en un periódico bajo el título ya significativo de *Spectator*, pero en ese periódico lo cotidiano sirve de pretexto para reflexiones casi siempre risueñas pero de verdadera trascendencia: religión, moral, filosofía, arte, literatura, historia. Ese tono, despreocupado en los dichos aunque muy serio en el fondo, ha permanecido luego como uno de los rasgos típicos del alto periodismo inglés, hecho a todos los matices del "humour".

Sir Roger de Coverley importa una magnífica creación de *The Spectator*. Es el principal personaje de The Spectator Club:

"The first of our Society is a Gentleman of Worcestershire, of antient Descent, a Baronet, his Name Sir Roger de Coverley" (1).

que se completa con otras creaciones no menos felices: Sir Andrew Freeport y Captain Sentry. Los incidentes de sus

(1) RICHARD STEELE, en *The Spectator*, n.º 2. Londres, Everyman's Library, 1950, t. I, pág. 6.

vidas, sus relaciones, sirven a Steele y Addison para hacer la crítica risueña de la época y expresar su opinión sobre distintos problemas políticos, artísticos, morales, pedagógicos, religiosos, etc.

Un ensayo de Addison, *Sir Roger de Coverley at home*, nos iluminará ahora sobre la técnica de este autor.

Una cita latina, entresacada de Horacio en este caso, encabeza todos los ensayos de *The Spectator*:

“...*Hinc tibi copia
Manabit ad plenum, benigno
Ruris honorum opulenta cornu*” (1).

HOR, *Od.* I.17.

Al comienzo nos relata cómo, por invitación de Sir Roger de Coverley, el propio Addison fué a pasar un tiempo a su casa de campo; dice las comodidades que se le brindaron y las amables características de la familia de Sir Roger. Transcribimos la referencia a esta última para subrayar la sencilla limpidez del estilo y la concisión del relato:

“I am the more at Ease in Sir Roger’s Family, because it consists of sober and staid Persons; for as the Knight is the best Master in the World, he seldom changes his Servants; and as he is beloved by all about him, his Servants never care for leaving him: By this Means his Domesticks are all in Years, and grown old with their Master. You would take his Valet-de-Chambre for his Brother, his Butler is grey-headed, his Groom is one of

(1) JOSEPH ADDISON, en *The Spectator*, n° 106. Ed. cit., t. I, pág. 323.

the gravest Men that I have ever seen, and his Coachman has the Looks of a Privy-Counsellor” (1).

Describe Addison el trato de Sir Roger a sus servidores, el criado puesto a su servicio, y el capellán que lo acompaña cuando Sir Roger está ausente.

Para los propósitos de nuestro estudio podemos considerar todo lo indicado como la primera parte del ensayo; la segunda es una narración de Sir Roger sobre la forma y el motivo —por cierto jocosos— en que el capellán se incorporó a su casa; ahí se recuerdan también las buenas condiciones del mismo y el regalo que Sir Roger le hizo cuando el mencionado eclesiástico se encargó de la parroquia:

“At his first settling with me, I made him a Present of all the god Sermons which have been printed in English and only begged of him that every Sunday he would pronounce one of them in the Pulpit. Accordingly, he has digested them into such a Series, that they follow one another naturally, and make a continued System of practical Divinity” (2).

Esto último motiva reflexiones de “Spectator” quien, luego de destacar las condiciones personales del capellán, resume sus meditaciones:

“A Sermon repeated after this Manner, is like the Composition of a Poet in the Mouth of a graceful Actor.

“I could heartily wish that more of Country Clergy would follow this Example; and instead of wasting their Spirits in laborious Compositions of their own. Would endeavour after a handsome Elocution, and all those

(1) JOSEPH ADDISON, en *The Spectator*, n° 106. Ed. cit., t. I, pág. 324.

(2) *Ibidem*, pág. 325.

other Talents that are proper to enforce what has been penned by greater Masters. This would not only be more easy to themselves, but more edifying to the People” (1).

Evidentemente, en éste y otros campos de la cultura, el ejemplo y las reflexiones son saludables aún en nuestros días.

Vemos como hasta lo más cotidiano le basta a Addison para profundizar en cuestiones humanas de valor permanente. Por lo que atañe al estilo ya está visto: gracia, humor, limpidez, agilidad. Podemos agregar el toque elegante que se desprende de esa sensación de no concluir, que ya habíamos observado en los ensayos franceses, y el tono conversado-familiar que confirma el nombre de “familiar style” que se le da en Inglaterra. En este punto, parece oportuno recordar el distingo de Hazlitt:

“It is not easy to write a familiar style. Many people mistake a familiar for a vulgar style, and suppose that to write without affectation is to write at random. On the contrary, there is nothing that requires more precision, and, if I may so say, purity of expression, than the style I am speaking of” (2).

Desde las páginas baconianas y los autores de los siglos XVII y XVIII anteriormente mencionados, es casi imposible hacer memoria o poner en lista a tantos maestros representativos del ensayo inglés: Mathew Arnold, Carlyle, Thomas de Quincey, Shelley, Macaulay, Robert Louis Stevenson, Walter Pater, Oscar Wilde... los nombres son tan numerosos y las obras pululan de tal manera que, sólo al aludirlos, ya es sensato imitar una de las

(1) JOSEPH ADDISON, en *The Spectator*, N° 106, Ed. cit., t. I, pág. 326.

(2) W. PEACOCK, *Selected English Essays*. Londres, Oxford University Press, 1947, pág. 274.

cualidades más frecuentes y valiosas del ensayo inglés: la brevedad.

Baste decir que la difusión y el prestigio de ese género se deben, entre otras causas, a que el ensayo es un tipo de escrito de forma esencialmente libre, por lo que el inglés, individualista y poco ceñido a preceptos literarios, lo estima un instrumento de eficacia para la expresión de las ideas y sentimientos más variados. El periodismo inglés de carácter literario, ya de mucha difusión hace dos o tres siglos, ha favorecido la irradiación del ensayo hacia el público. No extraña que así sea, ni que los ingleses hayan llegado a constituirse en verdaderos maestros del escrito breve, nervioso y comunicativo.

Al margen de la lista que hemos anotado sólo a manera de ejemplo, casi no existe inglés —poeta, novelista, dramaturgo, tratadista, etc.— que no sea asimismo ensayista, y por lo común excelente.

Según unos —y es ya tradición pensar así en Inglaterra— el más notable crítico inglés es Hazlitt; según los demás, Mathew Arnold. Y bien: uno y otro —aunque el segundo fué también destacado poeta y profesor en Oxford— cuentan fundamentalmente como ensayistas. Esta sola circunstancia aclara por sí misma lo que el ensayo significa en Inglaterra.

IV. EL ENSAYO EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Se ha dicho que el primer gran lector de Montaigne en España fué Quevedo, pero el ensayo, la forma expresiva ilustrada por Montaigne, no fué utilizado de un modo manifiesto hasta Feijóo. El vapuleado siglo XVIII

español ha vuelto a ocupar el sitio que le corresponde dentro de la historia literaria, del cual lo había apartado la opinión de una serie de manualistas de escaso rigor crítico, por las sugerencias de “Azorín”, los estudios de Américo Castro, Barja, Montoliú, más los definitivos —por su precisión aristada— de Ángel J. Battistessa, en nuestro país. Este último autor, en sus dos trabajos *Menéndez Pelayo y el siglo XVIII español* y *Una época y su trayectoria estilística*, resume, amplía y delimita las investigaciones sobre el mencionado siglo, señalando la importancia del ensayo en esta época y el verdadero criterio con que ha de juzgarse este género literario. Repetiremos algunos de sus conceptos, porque centran el problema y porque, en nuestra opinión, si una cosa está dicha, y bien dicha, lo decoroso es repetirla, no diluirla. En el segundo de los estudios mencionados, al aludir a la dominante actitud crítica de esta centuria, dice Battistessa: “Por eso, en España —como por lo demás en Inglaterra y Francia— ese siglo fué esencialmente una época de ensayistas. Dicho tipo de escritores —a pesar de no ser ésta la impresión que suele recogerse en los tratados de historia de la literatura— representa, casi por sí sólo, la nota más interesante, la nota más nueva y, en último caso, la menos laxa y superficial de las letras españolas de aquel tiempo” (1).

El ensayo tiene, pues, papel preponderante en el siglo XVIII español. Feijóo, Cadalso y Jovellanos son los que imprimen a este género su nota relevante. Para dar una idea de las características con que se desarrolló esta forma literaria en España, nos referiremos en especial a Feijóo y a Cadalso.

(1) ÁNGEL J. BATTISTESSA, *Poetas y prosistas españoles*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943, pág. 150.

La obra fundamental de Feijóo es el *Teatro crítico universal*. El título insinúa ya características de ensayo: el “teatro” es el mundo, y la posición de Feijóo es la de un crítico que abarca los más diversos temas, científicos, literarios, pedagógicos. A la idea de visión panorámica se suma la intención crítica y la universalidad de las materias.

Cada uno de los ensayos que componen el *Teatro crítico* está destinado a plantearnos la posición personal de Feijóo frente a un determinado problema, frente a una dada creencia; a rebatir, muy a menudo, opiniones contrarias a la suya: el tono polémico, como es fácil comprender, constituye una de las características más personales de esas páginas.

El conocido *Desagravio de la profesión literaria* aclara nítidamente tales características. El ensayo se subdivide en siete párrafos numerados, cada uno de los cuales cumple una función determinada dentro del conjunto. En el primero plantea Feijóo el problema: según una creencia en boga en su época, los estudios acortaban la vida, pero él va a rebatir esa creencia; en el segundo y tercero trae ejemplos —antiguos y modernos— que contradicen por experiencia la afirmación que procura destruir; en el cuarto, ataca con argumentos de razón e inserta citas latinas, ya tan características en Montaigne, y que Feijóo también utiliza con frecuencia; en el quinto, la autoridad de un filósofo como Bacon le sirve para abonar su doctrina; en el sexto se hace cargo de posibles objeciones, y termina dando consejos a los estudiosos en el séptimo. Estos consejos van desde la forma de estudiar hasta la forma de comer y beber.

En los ensayos de Feijóo se advierte el intento de dar rigor a la exposición, rigor necesario por el carácter polémico.

mico de muchos de sus escritos. Distinta es, sin duda, la posición de un Montaigne que sólo intenta mostrarnos su “yo”, como ajeno a toda crítica, pues afirma que él mismo no está conforme con lo que hace y piensa; distinta también la posición de Montesquieu, que manifiesta que no le importa si se leen o no sus *Lettres persanes*. Estas observaciones valen sólo para la forma expositiva, pues evidentemente el pensamiento de los citados autores franceses muestra mayor agudeza y profundidad que las ideas del benedictino español.

Con todo, a pesar de ese aspecto más sistemático, los ensayos de Feijóo distan mucho de tener forma de tratado o estudio. El método o procedimiento que sigue es el que le dictan sus reflexiones, sin más orden que el capricho de su inspiración. Millares Carlo transcribe, en su prólogo a la obra de Feijóo, la afirmación de Fray José Pérez, que confirma lo que surge de nuestro análisis: “las obras le salen a Feijóo de la primera mano con la perfección y pulimento que en la prensa se estampa... Nada escribe dos veces...” (1) Ello corrobora, también, la actividad espontánea que caracteriza a muchos ensayistas.

En la prosa de Feijóo es visible el uso de galicismos y cultismos, pero es justo advertir —en su descargo— que muchos le fueron necesarios, por la ausencia de palabras españolas equivalentes, para la exposición de los temas científicos que trataba. Por otro lado, su actitud ya queda justificada en parte por su intento de buscar en el extranjero —sobre todo en Francia— soluciones a problemas con los que España estaba en mora. Su estilo

(1) FRAY BENITO FEIJÓO, *Teatro crítico universal*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941, t. I, pág. 17.

es fluente y su prosa resulta de grata y rápida lectura, aun reconociendo la forma “aborrascada” que subraya Battistessa.

José de Cadalso y Vázquez interesa a nuestro propósito por haber practicado en España el ensayo a la manera de Montesquieu. Aquél, para componer sus *Cartas marruecas*, se vale del mismo procedimiento que este último usa en sus *Lettres persanes*. Se trata de la correspondencia de un moro, Gazel, que se encuentra en España, y de su amigo español Nuño, con otro moro, especie de maestro y amigo del primero, Ben Beley, que se halla en África. Cadalso aprovecha esta ficción para intentar la crítica de la situación de su patria en aquel tiempo.

“Azorín” señala agudamente que “las *Cartas marruecas* contienen la esencia del pensamiento de Cadalso”, notando que en ellas, como por lo demás en otros ingenios de esa época, se da “el fenómeno de una crítica de las cosas españolas aliadas a un amor a las cosas de fuera” (1), y en Cadalso la realidad de España se refleja cargada de una crítica dura, minuciosa y áspera.

La temática de las *Cartas marruecas* es muy variada y conserva así lo que ya hemos observado como rasgo frecuente del ensayo: la historia de España (Carta III); el atraso de la ciencia en España y la situación de los encargados de la enseñanza (Carta VI); la exposición y refutación de la Historia de la Leyenda Negra en la conquista de América (Carta IX); la diversidad existente entre las distintas regiones de la Península, sobre todo referida a las características de sus habitantes: cántabros, asturianos, gallegos, extremeños, andaluces, etc., y que

(1) JOSÉ DE CADALSO, *Cartas marruecas*. Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917, pág. 8.

recuerda —en los motivos— el análisis de los distintos tipos de París en la *Lettre persane* XLVIII (Carta XXVI); la crítica a los escritores y sus distintos tipos (Carta XLVI). Éstos y muchos otros temas forman la rica variedad temática de Cadalso.

En la Carta LXVII, volvemos a encontrar las características citas latinas, ya advertidas en Montaigne, Addison, Bacon y Feijóo, lo que indica que la lectura del perigordano era familiar en España.

De “un tanto amortecida”, califica Battistessa a la prosa de Cadalso, y es que, como señala Menéndez Pidal, los escritores de este siglo “lejos de disponer de una lengua artística favorable, la hallaron estragadísima...” “El vocabulario de la lengua escrita andaba muy menguado por el mal gusto de amanerados autores, que ni se inspiraban en los clásicos nacionales ni en el habla viva del pueblo” (1). Todo ello, unido al injerto de galicismos y cultismos, hizo que los mejor dotados hallaran gran dificultad en liberarse de esos defectos, y su prosa quedó a la zaga de la rica tradición española. Quizá sólo Jovellanos pudo zafarse de caer en las fallas recordadas.

En algunas páginas de Jovellanos encontramos atisbos de ensayo, pero a él no podemos, resueltamente, calificarlo como ensayista. El siglo XIX español no da ensayistas hasta los últimos años de la centuria, y como la labor más importante de esos autores se desarrolla casi en su totalidad en el siglo XX estudiaremos dicha labor en la parte especial de este trabajo. La obra de Larra —como él mismo la califica— es en realidad la de un articulista y no la de un ensayista en el sentido estricto que vamos dando al vocablo.

(1) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Antología de prosistas castellanos*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920, págs. 330-331.

V. EL ENSAYO EN LA LITERATURA ITALIANA DEL SIGLO XIX

Si bien Montaigne contó con lectores devotos en Italia, tales como Alfieri y Fóscolo, sólo muy entrado el siglo XIX un escritor de jerarquía, Francisco De Sanctis, retoma brillantemente la forma expositiva prestigiada por el maestro de Francia. En la península italiana el ensayo ha sido practicado por pocos escritores de méritos eminentes, aunque parecería que la escasez del número hubiera aumentado la genialidad de esa minoría, ya que además del citado De Sanctis, es Benedetto Croce quien ha manifestado predilección por el género: sólo dos ensayistas de mérito, pero al mismo tiempo dos cumbres de la crítica y el pensamiento contemporáneo.

Atendamos ahora a Francisco De Sanctis y dejemos a Croce para la parte especial de este mismo trabajo. No se nos escapa que por sus características tan actuales, De Sanctis se podría incluir entre los autores más nuevos, pero no es menos cierto que pertenece al Romanticismo.

“Il miglior frutto del romanticismo italiano è l'opera critica di Francesco De Sanctis” (1). Con esta frase, que resume el alcance de la personalidad y la importancia del autor que estudiamos, el crítico Attilio Momigliano comienza su capítulo dedicado a De Sanctis. Nuestra tarea, desde el ángulo que aquí nos interesa, aspira a confirmar la exactitud de ese juicio.

Nuestra atención se aplica, por lo pronto, al ensayo dedicado a uno de los más extraordinarios personajes dan-

(1) ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*. Milán, Giuseppe Principato, 1948, pág. 501.

tescos: Francesca da Rimini. Bien indica el mismo De Sanctis que “Per molti la *Divina Commedia* non è che due nomi soli: Francesca da Rimini e il Conte Ugolino” (1).

Las características que hemos señalado como propias del ensayo se cumplen también en esas páginas. En el comienzo, unas palabras bien buriladas nos colocan enérgicamente en el tema:

“*Quasi all’ingresso dell’inferno incontriamo questa Francesca che Dante ha fatto immortale*” (2).

“Pórticos” como el citado se hallan en la casi totalidad de los ensayos de Montaigne y Montesquieu; es una llamada para concentrarse frente al motivo sobre el cual se va a discurrir; es el punto de partida y asimismo de enlace de todas las meditaciones un poco al margen que habrán de bordar el ensayo.

Por lo que sigue, podemos imaginar que a De Sanctis se le plantea el problema de la crítica literaria. En la primera digresión analiza el aporte de los críticos anteriores y la forma en que los mismos abordan el tema, lo cual lo lleva a una primera afirmación:

“*E se queste è, bisogna pur dir che la critica ha fatto così poco cammino in Italia da essere ancora possibili simili discussioni, proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell’arte*” (3).

Trata luego el método que conviene seguir, y aprove-

(1) FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*. Nápoles, Alberto Mo-rano, 1931, vol. II, pág. 319.

(2) *Ibidem*, pág. 319.

(3) *Ibidem*, págs. 320-21.

cha el momento para aconsejar a los jóvenes de la “nueva generación”, actitud muy propia de De Sanctis, brillante maestro de la juventud italiana del siglo pasado. Nos dice que no interesa saber cómo un escritor ha cumplido su creación y si ésta se aparta de la historia o no:

“*Ciò che importa è questo: che la Francesca, come Dante l’ha concepita, è viva e vera assai più che non ce la possa dare la storia*” (1).

Señala que el personaje, por su vida interior, pertenece al grupo de creaciones artísticas en que figura Julieta, Ofelia, Desdémona, Clara, Tecla, Margarita, Ermengarda y Silvia, y concluye esta segunda parte de su ensayo con una afirmación que, en nuestro sentir, es uno de los más notables hallazgos de la crítica literaria valiosa:

“*A questa serie di fanciulle immortali appartiene Francesca; anzi è essa la primogenita, la prima donna viva e vera apparsa sull’orizzonte poetico de’ tempi moderni*” (2).

Esta afirmación es repetida por De Sanctis, con el mismo rotundo convencimiento, en su *Storia della Letteratura Italiana*.

Pero la cita de las mujeres de gran prosapia artística lo lleva a meditar sobre Francesca en comparación con ellas, y sobre todo con Beatriz, la otra gran creación dantesca. Las compara, señala sus contrastes, y las define:

“... *Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l’individuo*” (3).

(1) FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*. Ed. cit., vol. II. pág. 322.

(2) *Ibidem*, pág. 322.

(3) *Ibidem*, pág. 324.

Francesca :

“... non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace de colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita” (1).

Con delicadas transiciones nos lleva al análisis de Francesca, sobre todo a la vida extraordinaria del personaje. Así escalona las afirmaciones que surgen de su meditación, afirmaciones que más parecen talladas que escritas:

“... ma l'aureola della donna è la sua fiacchezza;... La poesia della donna è l'esser vinta... , Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; nè se ne duole, nè se ne pente, nè cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio” etc. (2).

Analiza en forma conmovedora el pasaje en que Francesca, aun ahí, en el infierno, desearía tener la posibilidad de rogar a Dios en favor de Dante:

“poi ch'ai pietà del nostro mal perverso” (*Inf.* V, 93).

Hacia el final del análisis que de Francesca hace De Sanctis, conviene señalar una curiosa cita de Montaigne, que transcribiremos para advertir la adecuación de la forma de pensar de dos escritores geniales:

“Da questa misura, da questa verecondia e castità di sentire nasce uno stile tutto cose, como direbbe Montaigne, ma cose pregne di sentimenti, d'impressioni e di misteri” (3).

(1) FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*. Ed. cit., vol. II, pág. 325.

(2) *Ibidem*, págs. 326-327.

(3) *Ibidem*, págs. 330-331.

Sigue el análisis de la relación de Francesca con Paolo; estudia por qué permanecen unidos en el infierno; critica las explicaciones dadas y afirma la suya:

“*Que' due vanno insieme e si amamo in eterno, non perché ei non sono dannati; anzi perché sono dannati; perché in paradiso il terrestre è alzato a divino, laddove nell'inferno el terrestre rimane eterno ed immutato;...*” (1).

Este descubrimiento del sistema de Dante es sin duda otro hallazgo que debemos a De Sanctis.

Se refiere, con reparos, a la forma en que Silvio Pellico trató el mismo tema y explica a Francesca en relación con otras mujeres de creación literaria italiana. Manifiesta que sólo Francesca queda como personaje vivo en la literatura de su país y que si queremos buscarle un símil debemos acudir a Shakespeare, a Byron, a Goethe, que han moldeado sus mujeres sobre Francesca, “arquetipo inmortal”.

Concluye un poco imprevistamente, como hemos observado en Montaigne y otros ensayistas. Por lo demás, podemos comparar las citas de la *Divina Comedia*, que le sirven para apoyar sus afirmaciones, con las citas con que Montaigne, Addison, Bacon, Montesquieu, Feijóo, etcétera, apoyaban las suyas.

Hasta aquí las características comunes. Sin embargo, De Sanctis señala una característica fundamental en el tipo expositivo que estudiamos, y es la de dirigir el esfuerzo hacia un solo tema, amplio, pero único, tal el de la literatura y la estética, actitud que se advertirá a menudo en los ensayistas del siglo XX.

Cabe, para terminar este capítulo, caracterizar el

(1) FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*. Ed. cit., vol. II, pág. 322.

estilo de De Sanctis. En él se cumple la condición ya destacada como propia de un ensayista auténtico: la expresión verbal de gran jerarquía artística. El estilo del crítico italiano es digresivo y casi conversado, como el de los ensayistas antes analizados. Nótase en él la influencia romántica, la de Manzoni y Fóscolo. De aquél tiene el lenguaje hablado, como con exactitud anota Momigliano; del segundo muestra algo del desorden del *Jacopo Ortis*. Pero su rasgo realmente más característico, más personal, es lo nítido y sólido de su pensamiento; sus ideas más que escritas, parecen poseer el relieve de la escultura. Sin embargo, las traspasa una cálida vitalidad y su entusiasmo trasparente —aun ante el lector desprevenido— el goce con que fueron escritas.

La obra de De Sanctis muestra las posibilidades casi ilimitadas del ensayo, y el error —en el que se cae con frecuencia— de considerarlo un género de inferior calidad estética. Es necesario insistir que en la obra de arte cuenta ante todo la genialidad del autor: por obra de De Sanctis, y gracias a su genio, el ensayo alcanza el mérito de las realizaciones más completas.

VI. EL ENSAYO EN LOS ESTADOS UNIDOS. SU REPRESENTANTE MAS SIGNIFICATIVO: RALPH WALDO EMERSON

Para completar este cuadro de introducción panorámica estudiaremos las características que presenta el ensayo en Ralph Waldo Emerson, un cultor americano del mismo.

Como uno de los más grandes escritores y pensadores de América, Emerson mereció que Nietzsche lo calificara entre los prosistas más notables del siglo XIX.

El ensayo es usado por Emerson como medio de expresión de sus ideas. En sus *Representative Men*, que guardan cierta similitud con *Los Héroes* de Carlyle — de quien fué amigo y recibió influjo—, nos muestra sus ideas sobre los hombres que considera grandes. Se interesa sobre todo por el carácter que representan o significan, y así titula sus ensayos: *Plato; or The Philosopher; Swedenborg; or, The Mystic; Montaigne; or, The Sceptic; Shakespeare; or, The Poet; Napoleon; or The Man of the World; y Goethe; or, The Writer.*

Por la conexión que tiene con el presente trabajo, estudiaremos el ensayo de Emerson sobre Montaigne. Choca, en un optimista como Emerson, que tenga a Montaigne por hombre “representativo”, pero en el mismo ensayo, según veremos, se encarga de explicárnoslo.

Observemos cómo el ensayista americano avanza en su trabajo. Comienza procurando fijar las características que identifican a un pensador escéptico; una vez que entre ágiles digresiones ha construído el marco, nos dice: “*These qualities meet in the character of Montaigne*” (1). Entra luego, decididamente, al estudio del aspecto que le interesa en el perigordiano, no sin antes relatarnos su primer encuentro con la obra de Montaigne, y el motivo de su simpatía:

“*It seemed to me as if I had myself written the book, in some former life, so sincerely it spoke to my thought and expericnce*” (2).

Gide, en nuestro siglo, coincidirá con esta manera de opinar.

(1) RALPH WALDO EMERSON, *Essays and Representative Men*. Londres, Collins Clear-Type Press, s. d., pág. 463.

(2) *Ibidem*, pág. 463.

Emerson se interna en el análisis de la vida y la obra que estudia, y afirma:

“Montaigne is the frankest and honestest of all writers” (1).

Dedica una tercera parte a las reflexiones que le arrancan la vida y los pensamientos del escritor francés, y en forma espontánea, también digresiva, pasa revista a distintos problemas: las creencias, el escepticismo, la fe, etc. Aprovecha, como de paso, para fijar su posición optimista, en la que supera todo escepticismo.

Su posición crítica frente al pensamiento de Montaigne está magníficamente precisada en un párrafo:

“I mean to use the occasion, and celebrate the calendar-day of our Saint Michael de Montaigne, by counting and describing these doubts or negations, I wish to ferret them out of their holes, and sun them a little. We must do with them as the police do with old rogues, who are shown up to the public at the marshal’s office. They will never be so formidable, when once they have been identified and registered. But I mean honestly by them —that justice shall be done to their terrors. I shall not take Sunday objections, made up purpose to be put down. I shall take the worst I can find, whether I can dispose of them, or they of me” (2).

La obra de Emerson es la de un pensador. Sus ensayos tienden a proponer y demostrar la solución de los distintos problemas que interesan a cuantos en filosofía sobrepasen la posición ingenua.

Esto presupone una posición crítica de índole filosó-

(1) RALPH WALDO EMERSON, *Essays and Representative Men*. Ed. cit., pág. 465.

(2) *Ibidem*, pág. 470.

fica, y si a ello agregamos que su obra está escrita en estilo de alto vuelo, advertimos que en Emerson se cumplen las dos condiciones esenciales que ya dejamos señaladas como propias de un gran ensayista. Revisemos los demás aspectos: ante todo resalta el tono espontáneo-digresivo que anotamos al estudiar los otros ensayistas, desde Montaigne hasta De Sanctis. Resalta también ese modo de dejar como inacabado el trabajo, aunque cumple con el propósito de precisar su posición frente al escepticismo. Hasta la cita latina, con que Montaigne apoyaba sus afirmaciones, aquí aparece reemplazada por un verso inglés de factura magnífica:

If my bark sink, 'tis to another sea.

En el ensayo de Emerson, como en el de De Sanctis, brilla una característica que se acentuará en el siglo XX: la temática única. En De Sanctis, la estético-literaria; en Emerson, la filosófica.

VII. CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO SEGÚN LOS ANTECEDENTES Y OBSERVACIONES PRELIMINARES

No está en nuestro ánimo proponer una receta acerca de “cómo se hace un ensayo”. Con razón se burla Croce de los que pretenden fijar las condiciones del creador literario: “...*quasi sia possibile determinare tutto quanto può eventualmente concorrere in una singola opera*” (1).

(1) BENEDETTO CROCE, *Primi saggi*. Bari, Gius, Laterza & Figli, 1919, pág. 82, (nota 1°).

La observación merece tenerse en cuenta al delimitar el ensayo que, como queda dicho, es un tipo de composición expositiva caracterizado ante todo por sus modalidades fluctuantes.

No es menos cierto, sin embargo, que del estudio del desarrollo histórico del género se pueden desprender ciertas características que se cumplen con regularidad y que —al fin de cuentas— dan al ensayo una fisonomía que permite distinguirlo.

Brevemente resumiremos tales características:

- I. *El ensayo es siempre una obra de crítica.*
- II. *Presupone por igual un contenido interesante y un estilo de intención muy personal.*
- III. Como obra de crítica, su rasgo propio es, casi siempre, una fuerte carga de subjetividad.
- IV. Señala Ortega y Gasset, y a nuestra vez lo dejamos comprobado, que en el ensayo se procura no detallar minuciosamente la prueba que fundamenta las afirmaciones críticas, sin perjuicio —desde luego— de facilitar el medio de encontrarla. Afirma que el autor —y para éste es cuestión de honor intelectual— no escribe “*nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta*”, pero puede borrarla para que no estorbe “*la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados*”. El ágil desarrollo del ensayo se explica precisamente por eso.
- V. Relacionado con esta agilidad expresiva, anotaremos el tono conversado que se utiliza al escribir el ensayo, y que tiene su manifestación expresa en el famoso pasaje VIII del libro III de los *Essais* de Montaigne:

“Le plus fructueux et naturel exercice de nostre esprit, c’est à mon gré la conference” (1).

VI. Otra característica de este tipo expositivo son las digresiones, y de ahí la libertad que crea tantas variedades y vuelve difícil la delimitación del género. Montaigne ya lo hacía conscientemente y así lo reconoce:

“Cette farcisserie est un peu hors de mon theme. Je m’esgare, mais plustost par licence que par mesgarde: mes fantasies se suyvent, mais par fois c’est de loing, et se regardent, mais d’une veüe oblique” (2).

VII. Del ensayo es posible destacar las características intrínsecas, generales y principales; no es posible, en cambio, reducirlo a un molde, precisamente porque su rasgo fundamental y distintivo es la extraordinaria libertad de su desarrollo y de su tono.

(1) MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*. Ed. cit., t. VI, pág. 82.

(2) *Ibidem*, pág. 203.

SEGUNDA PARTE
EL ENSAYO LITERARIO CONTEMPORÁNEO

I. EL ENSAYO EN ESPAÑA

a) JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (“AZORÍN”)

Unas pocas frases —certeras, por cierto— pueden pintarnos, por sí mismas, al “maestro Azorín”, como lo llama Antonio Machado. Del nuevo prefacio de *Lecturas Españolas* extraemos las siguientes:

“En las Lecturas, al igual que en los otros libros, lo que domina es un deseo personal de ver lo que en realidad hay en la vieja valoración de las letras españolas. Nuestro deseo sería que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, en vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en cada autor, en tal obra, existe realmente o no existe” (1).

Ver las cosas, apreciar las obras, valorarlas por sí mismo, y asentar sus apreciaciones —siempre ricas en sugerencias— en una prosa nueva y extremadamente personal, tal se muestra, en resumen, la posición estética del artista levantino.

(1) “AZORÍN”, *Lecturas españolas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina S. A. (Col. Austral), 1938, pág. 11.

Va de suyo que la posición de “Azorín” es la de un crítico. Si agregamos que Montaigne es uno de sus autores favoritos, que el siglo XVIII español ha tenido en él uno de los primeros redescubridores, y Cadalso, Feijóo y Jovellanos, un difundidor de sus obras, no resulta difícil comprender la marcada preferencia que “Azorín” muestra por el ensayo.

Uno de los grandes temas de su obra es la revaloración de la literatura española; sobre todo la estimación moderna de los clásicos, según ya lo muestran sus títulos: *Lecturas españolas*, *Don Juan*, *Al margen de los Clásicos*, *Con Cervantes*, etc. Otro gran tema de “Azorín” aparece también sintetizado en algún título: *Visión de España*. España, con sus costumbres, sus pueblos, sus “españoles”, que desfilan en varios libros ante el goce incansable de su meditación, es ese gran tema. Otros motivos, casi siempre en forma de meditaciones, completan su temática: *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *La voluntad*. La rica variedad de Montaigne reaparece en éste, su lejano lector español: “Ahora “Azorín” lee a Montaigne. Este hombre que era un solitario y un raro, como él, le encanta”.

De gran vuelo imaginativo, conciso, “jugoso” —como él califica al de Gracián—, el estilo de “Azorín” es de mérito excepcional. En una época en que la moda se inclinaba por el período amplio, con frecuencia declamatorio, “Azorín” comienza a presentarnos su prosa cortada, de breves, brevísimos períodos. Las frases apretadas y el vocabulario escogido que semeja las breves pinceladas del Monet de *Las ninfas*, con una parecida irradiación luminosa, justifican el término de “impresionista” que suele aplicarse a su prosa.

Sigamos su propio consejo y estudiemos al autor en sus obras. De su libro *Al margen de los Clásicos*, elegimos “Al margen del *Persiles*”.

El tema sobre el que discurrirá asoma en la primera frase del ensayo:

“*El Persiles, de Cervantes —lo hemos dicho—, es uno de los más bellos libros de nuestra literatura; no se ha parado la atención en él*” (1).

Nótese, de paso, la aguda crítica, todavía vigente, que compendia la parte final de esa cláusula. El *Persiles y Segismunda* fué en efecto revalorado en estos últimos años, con posterioridad al ensayo de “Azorín”. De igual utilidad han sido las sugerencias del levantino en lo que toca a la revalorización del siglo XVIII. Sobre todo en lo que se refiere a Cadalso, el prólogo a la edición Calleja de las *Cartas marruecas* es ilustrativo.

De primera intención se percibe la nota saliente de esas páginas: su rica imaginación. Aun el párrafo más breve o el detalle más insignificante que observa en la obra le sugiere cantidad de imágenes coloridas, vivas, graciosas:

“... esta mujer nos place imaginar que salió de los medios más modestos y humildes: nació en una choza de labriegos, en el taller de un tejedor, en la oficina de un ignorado tabelino. Pero había en ella una fuerza, un ímpetu, un despejo que, ya niña, la distinguía de todas. Lo decía la luz de sus ojos, sus maneras bruscas e imperiosas, el modo de mandar una cosa o de suplicar y rogar. Las líneas del cuerpo, el ademán, la manera de

(1) “AZORÍN”, *Al margen de los Clásicos*. Buenos Aires, Losada S. A., 1942, pág. 93.

andar, indica en estas adolescentes lo que andando el tiempo han de ser: seres extraordinarios” (1).

Clodio le hace pensar si no se parecería al Aretino de Tiziano que ha visto en la galería Pitti, en Florencia; al rey Policarpo lo llama rey Shakespeariano, etc.

Dedica la primera parte del ensayo a mostrarnos algunos de los numerosos personajes de la obra: Rosamunda, Clodio, el rey Policarpo, le atraen; señala una cierta semejanza entre los personajes. Una frase de Cervantes le da pie para brindarnos la más exacta definición, quizá, de la obra cervantina. Ésta es la frase:

“Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos”, y “Azorín” comenta: “Un deseo siempre anheloso, un deseo errante por el mundo, un deseo insatisfecho, un deseo que siempre ha de ser deseo; eso es el libro de Cervantes” (2).

La segunda parte del ensayo nos comunica el movimiento de la obra cervantina; narra también una de las infinitas aventuras que se suceden en el libro y con sus reflexiones matiza el conjunto:

“Todos, sin preocuparse aparentemente de la suerte del compañero, con quien caminan, ni de su pasado, ni de sus ocultos designios, siguen un rumbo fatal y desconocido. ¿No es ésta también la vida humana? ¿No puede esto ser un símbolo del poeta?” (3).

Un incidente del argumento, una despedida, le recuerda otro episodio semejante en una obra de Maupassant;

(1) “AZORÍN”, *Al margen de los Clásicos*. Ed. cit., págs. 93 y 94.

(2) *Ibidem*, pág. 97.

(3) *Ibidem*, pág. 98.

señala las similitudes y nos comunica las emociones de la separación:

“Ya se mueve el barco. Ya avanza. Ya se aleja. Ya se esfuma en el horizonte” (1).

Las frases palpitan, el desconsuelo de la última, algo más alargada que las otras, cobra extraordinaria intensidad.

Las digresiones se suceden en forma muy variada, aunque conservan el mismo tono emocional. La tercera parte del ensayo termina con un juicio sólido; la imaginación de “Azorín” no le hace perder su seguridad crítica:

“El Persiles es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida que se va desenvolviendo con sus incoherencias aparentes. Otros libros nos dan la impresión de un plano en que se muestran los acontecimientos y las figuras en una visión simultánea. En el Persiles, todo es sucesivo, evolutivo; pocos libros tan vivos y tan modernos como éste” (2).

Mientras comienza una nueva reflexión colateral, da por terminado el ensayo, que nos parece pudiera continuar al infinito. Hasta los puntos suspensivos finales sugieren que “Azorín” continúa meditando aun después de interrumpir la marca de su pluma:

“Atrás, a lo lejos, a lo largo del camino, van quedando cosa, como en la vida, como en el tiempo...” (3).

En lo que nos interesa, podemos advertir en “Azorín” al crítico y al escritor con personalidad expresiva, es decir, con estilo. Es de notar también el carácter digre-

(1) “AZORÍN”, *Al margen de los Clásicos*. Ed. cit., pág. 101.

(2) *Ibidem*, pág. 107.

(3) *Ibidem*, pág. 108.

sivo de sus meditaciones, en las que, de manera espontánea el pensamiento salta ágilmente, como llevado por el vuelo imaginativo.

¿Cuál es la novedad que aporta el escritor levantino al practicar esta forma literaria? Ante todo, la nota particularmente intimista, amante de lo diminuto, siempre presente en sus meditaciones. Luego, ese amor por España y sus escritores, en el que mezclado con su cariño, su talento de agudo crítico y su imaginación atinada, fija un "novísimo" panorama de la vieja España. Finalmente, un estilo literario totalmente personal, que ya hemos caracterizado, y que lo presenta como uno de los prosistas más completos de la España de nuestros días.

Podríamos caracterizar el ensayo azorinesco como modelo del ensayo crítico imaginativo, cuyas sugerencias han sido, y son aún, de inestimable valor para la crítica literaria de nuestro tiempo.

b) MIGUEL DE UNAMUNO

Dos densos tomos —en los que recientemente se ha reunido el material de varios volúmenes— muestran la predilección del recio escritor vasco por el género que estudiamos. Su enérgica y dura crítica encuentra en el ensayo un cómodo medio expresivo.

La personalidad de Unamuno desborda resueltamente por cualquiera de sus escritos. Cabe destacar los rasgos de su pensamiento, en lo posible dejando que él mismo hable, pues ese pensamiento forma con su estilo una unidad compacta e inconfundible. Dos preocupaciones son fáciles de advertir en Unamuno: la trascendente, el problema de Dios que sobreentiende el del destino hu-

mano; y por otra parte, el problema de la conducta, entendida esta última en su ceñida realización práctica.

El primer problema lo lleva al escepticismo, tal como él lo entiende:

“Escéptica, digo, pero tomando la voz escepticismo en su sentido etimológico y filosófico, porque escéptico no quiere decir el que duda, sino el que investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree haber hallado” (1).

Su escepticismo no es, por lo tanto, pasivo, sino, por el contrario, estimulante y acuciador:

“Y bien, se me dirá: ¿cuál es tu religión? Y yo responderé: Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio;... No puedo transigir con aquello del Inconocible —o Incognoscible, como escriben los pedantes—, ni con aquello otro de “de aquí no pasarás”. Rechazo el eterno ignorabimus. Y en todo caso quiero trepar a lo inaccesible” (2).

Cree en Dios a su manera:

“Y si creo en Dios, o, por lo menos, creo creer en Él, es, ante todo, porque quiero que Dios exista, y después, porque se me revela por vía cordial, en el Evangelio y a través de Cristo y de la Historia. Es cosa de corazón” (3).

Su recia individualidad es consciente, orgullosa y desafiante. Él mismo dice:

“Y yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel

(1) MIGUEL DE UNAMUNO, *Ensayos*. Madrid, M. Aguilar, 1945, t. II, pág. 365.

(2) *Ibidem*, pág. 366.

(3) *Ibidem*, pág. 368.

de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única” (1).

Hemos transcritto estas líneas para dar la impresión viva del pensamiento unamunESCO; luego de lo dicho, no será difícil comprender que a nuestro autor, cuando juzga una obra literaria, le interesa menos su técnica que las ideas que contiene; tampoco será difícil comprender que despotriqué contra los “repugnantes estetizantes”.

La característica más saliente de su obra es, quizá, la encrespada violencia de su estilo, la quemante ironía con que refuerza sus afirmaciones o satiriza las posiciones que critica.

El característico ensayo que dedica a Ibsen y Kierkegaard es suficiente para conocer su actitud de ensayista y confirmar lo ya dicho. El rector de la Universidad salmantina se nos presenta en este ensayo como un conocedor a fondo de las literaturas nórdicas y de la lengua danesa, aprendida para leer a Ibsen en el original —lo que indica su mucho escrúpulo literario—, y que le causa el regocijo de conocer, también en original, a Kierkegaard.

En su comienzo nos coloca frente al tema:

“El nombre de Ibsen suscita en mí desde luego el nombre, entre nosotros casi desconocido, del espíritu humano que más hondamente influyó en el suyo, el de Soeren Kierkegaard, alma congojosa que acuñó con su sello ardiente a toda la juventud espiritual de la Dinamarca y la Noruega de mediados de siglo último” (2).

Agreguemos que Kierkegaard influyó evidentemente en la formación espiritual de Unamuno; su *Sentimiento trá-*

(1) MIGUEL DE UNAMUNO, *Ensayos*. Ed. cit., t. II, pág. 367.

(2) *Ibidem*, pág. 409.

gico de la vida tiene no pocas vinculaciones con la *Filosofía de la angustia* del escritor danés. Luego, la simpatía que se manifiesta en esa obra hacia los personajes ibsenianos tiene el acento de una simpatía fraternal.

El tono conversado del ensayo nos lleva sucesivamente en espontáneas digresiones, de las características religiosas que Unamuno atribuye a los personajes de Ibsen, al problema de la relación de sexos, en que anota una afirmación certera:

“Y los héroes ibsenianos son soberbios, prometeicos, y son castos, como todo héroe” (1).

Transcribe en su apoyo párrafos de Kierkegaard, donde el danés se queja de la falta de pasión de su tiempo; a poco señala su predilección por Shakespeare y el Antiguo Testamento, que refleja a los hombres en su plenitud vital, amando, maldiciendo, pecando, odiando. Tras de asentar lo anterior, se desata, hiriente, su segundo rasgo, la ironía:

“Y ahora decidme: ¿creéis que son capaces de pecar todos esos mozos aprovechados que van para ministros o para académicos? Sus aspiraciones son demasiado miserables para ser pecaminosas.

Y tampoco, mis jóvenes, vayáis a creer que el pecado se concentre sobre todo en el orden de la sexualidad, ¡no! No puede decirse que fuera un pecador bíblico, shakespeariano o ibseniano aquel estúpido y fanfarrón de Don Juan Tenorio, tonto a carta cabal, y si no se lo hubiese llevado a tiempo la sombra del Comendador, le habríais visto anciano respetable, defendiendo el orden, las venerandas tradiciones de nuestros mayores, la libertad bien entendida y el “pan y catecismo” y asistiendo pia-

(1) MIGUEL DE UNAMUNO, *Ensayos*. Ed. cit., t. II, pág. 411.

doso a las solemnidades de su cofradía. Su inteligencia de carnero no daba para más'' (1).

La segunda parte del ensayo lo dedica a celebrar a Ibsen. Sigue su comparación con Kierkegaard y contrasta a ambos con Nietzsche y Carducci. Aclara que no quiere trazar un comentario literario, estetizante: lo considera indigno. Quiere celebrar las robustas almas creadas por Ibsen y proclamar que su soberbia soledad es un ejemplo.

De los párrafos citados —o mejor aún de todo el ensayo— brotan evidentes los rasgos que señalamos al principio. La obra crítica de don Miguel de Unamuno se destaca por su misma rudeza. Del último de los trozos se desprende otra característica; la preocupación por educar a la juventud española de su época, por levantarla de la crisis y de la posición despreocupada en que se encontraba. Tal intento, por sí solo, nos revela a uno de los representantes más eminentes de la generación llamada "del 98".

Es Unamuno uno de los autores en los que con más nitidez se advierte la perfecta adecuación del estilo al pensamiento. Su prosa, toda su elocución vibrante, revela en cada párrafo, en cada palabra, al hombre y a las ideas que lo respaldan. También aquí se haría evidente la tontería pedagógica de pretender distinguir fondo y forma en la obra literaria.

En corta síntesis, queda pues indicado cómo se dan las características del ensayo en Unamuno. Son las ya observadas, más la nota inconfundible y propia de ese maestro.

(1) MIGUEL DE UNAMUNO, *Ensayos*. Ed. cit., t. II, pág. 412.

c) JOSÉ ORTEGA Y GASSET

El cuadro de grandes ensayistas de la España del siglo XX se completa con Ortega y Gasset. Hemos leído con no poca sorpresa —luego de recordar las lecturas y releer al filósofo español—, lo que Ricardo Sáenz Hayes dice en su *Miguel de Montaigne*: “No interesa mi hombre a don José Ortega y Gasset, amante de vuelos más osados” (1); de inmediato, recordamos a *El Espectador* y, sobre todo, la página prólogo del primer tomo:

“*Debe el lector entrar en la lectura sin altas esperanzas. Yo no sé hasta cuándo ni con qué grado de plenitud podré llevar adelante mi empeño. El tiempo, tan galantuomo, se encargará de decírnoslo a los lectores y a mí. En tanto, como escribe Montaigne, allons conformément, et tout d’un train mon livre et moi*” (2).

Adviértase, no la cita, sino la actitud, que se acendra hacia el final de esta breve página que, aun en sus proporciones, recuerda la introducción de los *Essais*:

“*Otros números llevarán un trozo de mi alma... Es una obra íntima para lectores de intimidad, que no aspira ni desea “el gran público”, que debería, en rigor, aparecer manuscrita. En estas páginas, ideas, teorías y comentarios se presentan con el carácter de peripecias y aventuras personales del autor*” (3).

El título, *El Espectador*, alude a la actitud de observador del mundo, con las meditaciones que sus observaciones

(1) RICARDO SÁENZ HAYES, *Miguel de Montaigne*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939, pág. 375.

(2) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*. Madrid, Calpe, 1921. t. I, pág. 11.

(3) *Ibidem*, pág. 12.

le arrancan. Todo ello indica —a pesar de la observación que anotamos al comienzo— que al menos la actitud del filósofo español tiene grandes correspondencias con la del francés, y que la lectura de éste no le es ajena —y sí familiar, como muestra la cita. Es evidente que la forma de exponer el fondo de su pensamiento tiene que ser distinta en un técnico de la filosofía y un pensador a la manera de Montaigne. Las preocupaciones de uno y otro tienen también que ser diferentes. Un ahondamiento en la dilucidación de este punto —tarea que no corresponde al propósito del presente análisis— tal vez permitiría encontrar más correspondencias que las que sospecha Sáenz Hayes.

En Ortega y Gasset la posición del ensayista se revela en el título que hemos citado, pues recuerda los ensayos de Addison en *The Spectator*. Respecto a esto volvemos a no coincidir con Sáenz Hayes, que nos dice: “El señor Ortega y Gasset escribe ensayos de calidad mental con el título de *Meditaciones*. Tiene una *Meditación del Quijote*, una *Meditación de Don Juan*, una *Meditación del Marco*. En lo único que pudiera despertar el recuerdo de Montaigne es el amor a las digresiones” (1). En realidad, bajo ese título de “Meditaciones”, Ortega y Gasset escribe lisa y llanamente *Ensayos*, y lo hace con un claro sentido de lo que es el género. Nos remitimos a la prueba:

Refiérese el mencionado autor a sus *Meditaciones del Quijote*, en el prólogo:

“*No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor*

(1) RICARDO SÁENZ HAYES, *Miguel de Montaigne*. Ed. cit., pág. 375.

intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas en eclipse, de modo de que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados'' (2).

De lo expuesto, es fácil advertir qué concepto tiene Ortega y Gasset del ensayo. Lo considera un medio hábil para transmitir pensamientos y sugerencias, en forma ágil y elegante y con el calor de la meditación animosa.

Su actividad filosófica revela al crítico, y si a ello agregamos su confesado gusto por las letras, o por la expresión de gran vuelo artístico, vemos reunidas en él las condiciones que de acuerdo con todo lo dicho corresponden a un buen ensayista.

Como de costumbre, verificaremos nuestras aseveraciones en uno de los ensayos del autor que estudiamos. Elegimos para tal fin el titulado *Tres cuadros del vino* (Tiziano, Poussin, y Velázquez), en el primer número de *El Espectador*.

Una frase del crítico alemán Meier-Graefe sobre un cuadro de Poussin (en el Museo del Prado) y una referencia a *La Bacanal* de Tiziano, hacen que Ortega y Gasset repare en tres obras del citado Museo: *La Bacanal* de Tiziano, la de Poussin y *Los Borrachos* de Velázquez. De ahí las "meditaciones" que se condensan en ese ensayo.

Señala que los artistas geniales no amplían el haber tradicional de los temas de arte, sino que los retoman

(2) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote, La deshumanización del arte*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, págs. 23-24.

limpiándolos de “la costra baladí y grosera”, depositada en ellos por los malos artistas. El vino entra en esos temas. Indica que cada época ha dado una solución, su solución a este problema del vino que califica de cósmico. La nuestra sólo le ha procurado una solución administrativa: el alcoholismo.

“Antes, mucho antes de que el vino fuera un problema administrativo, fué el vino un Dios.

Nosotros tenemos el mundo metido en cajones; somos animales clasificadores” (1).

Un poco más adelante nos dice refiriéndose al mundo antiguo:

“Pues bien; en aquel mundo de una pieza se presentaba el vino como un poder elemental. Los granos de la uva parecen tumorcicos de luz, mantienen condensada una fuerza extrañísima que se apodera de hombres y animales y los conduce a una existencia mejor. El vino da brillantez a las campiñas, exalta los corazones, enciende las pupilas y enseña a los pies la danza. El vino es un dios sabio, fecundo y danzarín. Dyonisos, Baco, son un rumor de fiesta perpetua que cruza como un viento caliente las hondas selvas vivas” (2).

Inmediatamente Ortega y Gasset analiza el primer cuadro: *La Bacanal* de Tiziano. Nos la describe, y con abundantes digresiones nos lleva al momento de su concepción: el cuadro como representación del pensamiento renacentista.

“Podemos, pues, arribar a una fórmula que nos fije el sentido de la Bacanal tizianesca: es el punto de indi-

(1) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*. Ed. cit., t. I, págs. 96-97.

(2) *Ibidem*, pág. 98.

ferencia entre el hombre, la bestia y el dios. Sus personajes son de carne y hueso; por mera intensificación de sus energías naturales, es decir, bestiales, llegan a la unión esencial con el cosmos, a la intuición infinita, al absoluto optimismo que era patrimonio de la supuesta divinidad'' (1).

La *Bacanal* de Poussin le indica que el Renacimiento ha pasado, que sus promesas no se han cumplido. De ahí la ausencia, en este cuadro, del hombre. Son faunos, silenos, ninfas y sátiros que acompañan a Baco y Ariadna, personajes todos "para quienes la bacanal no es una fiesta sino la vida normal". Señala que Rousseau al postular la vuelta a la naturaleza rompía con la civilización, ya que el ginebrino consideraba ésta —específicamente humana— como un error:

"La naturaleza es más perfecta que la cultura, es decir, la bestia está más cerca de Dios que el hombre. Y Pascal, tiempo antes, había predicado también: "Il faut s'abêtir'' (2).

Velázquez se le presenta como un burlador de los dioses. Destaca que en su cuadro:

"La bacanal descende a borrachera. Baco es una mistificación. No hay más que lo que se ve y se palpa. No hay dioses'' (3).

Nos indica que la falta de dioses quiere decir también falta de significación ideal, de aroma, de sentido. Tiziano y Poussin —a su manera— son temperamentos reli-

(1) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*. Ed. cit., t. I, pág. 105.

(2) *Ibidem*, págs. 108-109.

(3) *Ibidem*, pág. 110.

giosos, sienten la naturaleza. Velázquez es “un gigante ateo, un colosal impío”.

“En su bacanal no sólo no hay un Baco, sino que hay un sinvergüenza representando a Baco.

“Es nuestro pintor. Ha preparado el camino para nuestra edad exenta de dioses, edad administrativa en que en vez de Dyonisos hablamos del alcoholismo” (1).

No tenemos que ahondar mucho para advertir que una frase, un simple pretexto, el del vino, lleva a Ortega y Gasset a analizar toda la evolución de la cultura. Vemos cómo se inflama su imaginación con la breve sugestión de un cuadro, y cómo, en elegantes digresiones, nos comunica el fuego con que se mueve su agudo pensamiento.

Dos caracteres debemos aún señalar en este escritor: la ironía incisiva pero graciosa —la referencia a nuestro tiempo “administrativo” es una prueba—, y la variedad temática que lo acerca a los antiguos ensayistas.

Su sentido crítico es sutilísimo. Ya se advirtió que su opinión sobre la temática participa del criterio —que compartimos modestamente—, según el cual la verdadera originalidad del artista se refleja al repensar temas viejos o comunes, pero presentándolos con matices totalmente nuevos. A ello cabe agregar su propia concepción de la crítica, acorde con el aserto antedicho:

“Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura” (2).

(1) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*. Ed. cit., t. I, pág. 112.

(2) *Ibidem*, *Meditaciones del Quijote, La deshumanización del arte*. Ed. cit., pág. 35.

El estilo de Ortega y Gasset manifiesta en él al gran escritor. Es cuidado, pulido. Se adivina trabajo de corrección, búsqueda de imágenes; pero, a pesar de ello, la espléndida imaginación del artista, el calor de su pensamiento, el brillo de su prosa, todo surge con la límpida espontaneidad con que nace de su mente.

Las digresiones son también muy frecuentes en sus ensayos. A medida que avanzamos en cualquiera de ellos, advertimos cómo de pronto toma caminos laterales, que se resuelven —casi siempre— en una observación aguda y represada en alguna imagen luminosa:

“El vino es un dios sabio, fecundo y danzarín. Dionisos, Baco, son un rumor de fiesta perpetua que cruza como un viento caliente las hondas selvas vivas” (2).

Croce, filósofo, por el rigor de sus ensayos se encuentra casi en los límites del estudio científico; Ortega y Gasset, también filósofo, por su fantasía puede ser considerado como un eslabón moderno dentro de la cadena ensayística clásica.

II. EL ENSAYO EN LA ITALIA DEL SIGLO XX

BENEDETTO CROCE

En su vasta obra, el filósofo italiano utiliza el ensayo con llamativa frecuencia. Algunos títulos nos ilustran: *Primi saggi, Ultimi saggi, Saggio sullo Hegel, Saggio sulla letteratura italiana del seicento*, etc. De igual manera, es de advertir que lo utiliza para sus escritos filosóficos,

(1) JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*. Ed. cit., t. I, pág. 98.

históricos y literarios, lo que nos da una idea —aun más amplia— de la ductilidad de este género.

Como se sabe, la obra de Croce abarca campos diversos: la filosofía, la historia, la literatura, la política, pero con predilección por la estética, dentro de las disciplinas filosóficas, y la literatura. Resultaría impertinente tratar de resumir el complejo pensamiento crociano en pocas líneas, y aun más careciendo de la debida familiaridad con las disciplinas filosóficas. Para lo que aquí nos ocupa bastará aludir a dicho pensamiento. Por ello, nos limitaremos a considerar las características formales que el tipo expositivo estudiado presenta en Croce.

Tratándose de un filósofo sistemático, de un autor que entre sus obras cuenta la *Lógica como scienza del concetto puro*, la espontaneidad que advertimos en otros ensayistas se halla naturalmente disminuída. Por otra parte, su espíritu naturalmente inclinado a la polémica le obliga a una mayor rigurosidad en su exposición crítica. A pesar de ello, la forma conversada y vehemente que distingue a sus escritos, con las digresiones que ella supone, hace que pueda situársele, por lo menos en parte apreciable de su producción, dentro de la corriente tradicional del ensayo. Las notas que apuntamos intentan delinear su estilo y caracterizar, de paso, al ensayo de tipo filosófico.

Agudo rigor en los razonamientos, tono conversado en la prosa, vehemencia en la exposición y, un irrefrenable espíritu polémico, hacen inconfundible el estilo de Croce que, si no alcanza el vuelo artístico de De Sanctis, es un bello ejemplo de prosa italiana rica y sobria.

Vaya como muestra, en el libro *Primi saggi*, la primera de las *Questioni teoriche* sobre la crítica literaria: “*Del-*

l'inesattezza delle denominazione "critica letteraria", e della varietà dei lavori che in essa si comprendono".

"Avrei voluto scrivere: "la cosiddetta critica letteraria", perchè è questo uno dei casi in cui l'uso del linguaggio risponde così poco ai bisogni della logica, che, a fidarsi ad esso, si corre rischio di confondersi.

"Critica letteraria", fino a quaranta o cinquant'anni fa, voleva dire (in Italia almeno), nient'altro che "giudizio o valutazione dell'opera letteraria" (1).

Continúa exponiendo cómo el sentido de la palabra crítica se fué ampliando, y cómo el mismo De Sanctis promovió esta ampliación. Concluye aseverando que la crítica literaria es en su sentido actual (1894): *"la somma o il complesso dei lavori che si riferiscono all'opera letteraria"* (2).

La frase "crítica literaria" conduce, según Croce, al error de designar una operación sola, mientras que la perífrasis que propone (la que se transcribe más arriba) disipa el error. El objeto es único: la obra literaria. Los enfoques, en cambio, son varios: biografía del autor, historia de la génesis de la obra, fijación del texto, comentario de la obra, juicio estético, etc.

Estimando erróneamente que el fin de la crítica es uno, algunos autores sostienen que el fin de la misma es la valoración de la obra: el juicio estético y otros trabajos ayudan en esa tarea valorativa; otros, pretenden que ese fin es la consideración histórica y que ésta subordina a las demás; otros, por último, afirman que es la interpretación de la personalidad del autor y que

(1) BENEDETTO CROCE, *Primi saggi*. Bari, Gius, Laterza & Figli, 1919, pág. 75.

(2) *Ibidem*, pág. 77.

las demás disciplinas valen sólo en cuanto ayudan a explicar dicha personalidad, etc. Surgen así las denominadas escuelas: estética, histórica y psicológica. El error, opina Croce, está en el planteo. Esas operaciones críticas son todas distintas e independientes. Sus resultados pueden aclararse unos con otros, pero no por eso dejan de ser independientes. Existe una relación externa, el objeto, pues todas estudian la obra literaria.

El ensayo crociano concluye oponiendo reparos a la posición del crítico Zumbini, que da prevalencia a la consideración estético-histórica de la obra verbal valiosa, con desmedro de los otros afanes que integran la crítica literaria.

Es evidente el rigor del razonamiento y la forma polémica que surge de los ataques.

En el segundo ensayo de esta serie, el mismo Croce trata de indicar los tres trabajos a que puede reducirse la labor del crítico: la exposición de la obra, la valoración y la historia. Respecto a la primera sigue a De Sanctis y señala que la posición del crítico frente a la obra del artista es similar a la del artista frente a la naturaleza. Incluye una cita de Montaigne —*Essais*, I, cap. 36— referente a este hecho: quien discierne reposadamente sobre la obra de arte, no la ve. Indica Croce que, sólo pasado el primer momento de la lectura, en el que se experimentan las emociones a que se refiere Montaigne —el goce estético—, comienza nuestro espíritu su labor crítica preguntándose: ¿qué cosa he leído?

Estas referencias crocianas muestran una vez más cómo la obra del señor de Eyquem es, a través de los siglos, libro de lectura constante para quienes practican el género que él inauguró.

Resumiendo los aspectos que nos interesan, podemos decir que en Croce volvemos a hallar reunidas y completadas, todas las condiciones del gran ensayista: finura crítica, estilo vivaz, actitud digresiva frente a los temas, aplomo dialéctico, gran soltura verbal. El ensayo filosófico y polémico constituye así la novedad típica aportada por Croce en la historia del género.

III. EL ENSAYO EN FRANCIA:

ANDRÉ GIDE

Es André Gide uno de los más grandes prosistas de la Francia contemporánea y puede contar entre los cuatro o cinco mayores de toda su historia literaria. Sobrio y límpido, su estilo posee la elegancia de los grandes maestros de la preclara tradición literaria francesa. En su *Journal* encontramos señalada la caracterización de lo que él entiende que debe ser su prosa:

“La musique de la phrase... j’y attache aujourd’hui moins de prix qu’à sa netteté, son exactitude et cette force de persuasion compagne de son animation profonde...” (1).

Gozador de todas las manifestaciones estéticas, ya en las páginas de su *Journal*, ya en distintos ensayos, su pensamiento abarca los más distintos problemas intelectuales o artísticos. No falta tampoco la crítica política y social. Su forma de juzgar es inconfundible: Gide profesa un culto extremado por la verdad sin rodeos, por la sinceridad a cualquier precio. Sus apreciaciones son

(1) ANDRÉ GIDE, *Journal* (1889-1939). Paris, N. R. F., Bibliothèque de la Pléiade, 1949, pág. 1067.

agudas, subjetivas, directas. Siempre interesantes hasta en lo nimio. Veamos una muestra, entresacada de su *Journal*:

“*Je lis dans les Phoinissiennes, traduites par Leconte de Lisle (p. 195) : “Ils ont très irrité le malheureux homme”, qui me paraît inadmissible. Ou fais-je preuve ici d’un purisme exagéré?*

“*Ont irrité*” n’est ici qu’un temps de verbe, participe conjugué avec son auxiliaire, et ne supporte pas plus le comparatif ou le superlatif que le pluriel.

Les fautes de logique me paraissent toujours les plus graves. Quant aux : “se rappeler de”, “causer à quelqu’un”, volente nolente l’on sera forcé d’y venir” (1).

Respecto a su sinceridad, y a su gusto de encontrarla en los otros, entre muchos ejemplos, elegimos la parte final del ensayo sobre Montaigne:

“*Si l’on me raproche d’avoir à le excès acéré les idées de Montaigne, je répondrai que nombre de ses commentateurs s’occupent assez d’en moucheter la pointe. Je n’ai fait que les desemmitoufler, les dégager de l’étoupe qui encombre un peu les Essais et souvent empêche les traits de nous atteindre. Vis-à-vis des auteurs hardis, néanmoins devenus classiques, le grande préoccupation des pédagogues, c’est de les rendre inoffensifs; et j’admire combien déjà tout naturellement le travail des ans s’y emploie. Au bout de peu de temps, il semble que le tranchant de toutes pensées neuves s’émousse; d’autre part, une sorte d’accoutumance permet de les manier sans plus craindre de s’y blesser”* (2).

(1) ANDRÉ GIDE, *Journal* (1889-1939). Ed. cit., pág. 985.

(2) *Ibidem*, *Les pages immortelles de Montaigne*. París, Éditions Corrêa, 1948, págs. 42-43.

Gran lector, Gide sabe traducir la impresión de gozo o de fastidio que cada lectura le produce. En su *Journal* va anotando con meticulosidad, que transparenta el gusto con que lo hace, sus lecturas y relecturas; confiesa con sinceridad los juicios que le merece cada obra, así como rectifica, al releer, sus emociones lejanas. Entusiasta admirador de Nietzsche, al que lee con la impresión de que todo está dicho, no vacila en manifestar que le es imposible releer el *Así hablaba Zaratustra*: "...le ton de ce livre m'est insupportable". Cierra su página con una afirmación que es valedera para él mismo: "Et ce que j'aime surtout en Nietzsche, c'est sa haine de la fiction" (1).

Insistimos con citas del *Journal*, porque la posición de Gide semeja a la de Montaigne. Evidentemente Gide procede, por su manera de pensar, del autor de los *Essais*, y, más inmediatamente, de un admirador de Montaigne en Alemania: Nietzsche. En el *Journal*, Gide se nos muestra tal como es, con sus virtudes y defectos, y sobre todo con su aludida sinceridad extraordinaria. Conociéndolo a través de su diario sucede algo semejante a lo que ocurre cuando conocemos a Montaigne en su obra: todos salimos enriquecidos en cuanto se refiere al conocimiento del alma humana.

Para concretar la figura del Gide ensayista, en la imposibilidad de un análisis más extenso, estudiaremos precisamente su ensayo sobre Montaigne. Ese escrito es un ejemplo de ensayo moderno y en él se dan los caracteres que con respecto a su autor quedaron anotados más arriba. La obra de los grandes autores es una en cualquiera de los aspectos que la estudiemos. Así, a Gide, la modali-

(1) ANDRÉ GIDE, *Journal* (1889-1939). Ed. cit., pág. 990.

dad de Montaigne que más le interesa es la sinceridad, su prodigioso acierto para mostrar “l’être vraiment démasqué”. Señala que no es el escepticismo de Montaigne lo que más le place o le interesa, lo que le importa es su sostenida veracidad. Esto empalma perfectamente con lo que antes indicamos respecto a la admiración de Gide por Nietzsche. Gide indica cómo la mayoría encuentra en el “Que Sçais je?” de Montaigne la última palabra de su sabiduría y enseñanza; pero, para él, un “suffisant lecteur” sabrá encontrar en Montaigne mucho y mejor que dudas e interrogaciones. Permítasenos hacer una transcripción algo extensa, ya que en Gide la precisión de la prosa tiene papel preponderante en la fijación de su pensamiento:

“Il semble qu’en face de l’atroce question de Pilate, dont l’écho retentit à travers le âges: “Qu’est-ce que la vérité?”, Montaigne reprenne à son compte, encore que tout humainement, d’une manière toute profane et dans un sens très différent, la divine réponse du Christ: “Je suis la vérité”. C’est-à-dire qu’il estime ne pouvoir véritablement connaître rien, que lui même. C’est bien ce qui l’amène à tant parler de lui; car la connaissance de soi lui paraît aussitôt plus importante que toute autre. “Il faut”, écrit il, “oster le masque aussi bien des choses que des personnes” (livre I, chap. 20). Il se peint pour se démasquer. Et comme le masque appartient bien plus au pays et à l’époque qu’à l’homme même, c’est par le masque surtout que les gens diffèrent, de sorte que, dans l’être vraiment démasqué, nous pourrions reconnaître aisément notre semblable.

Même il en vient à penser que la peinture qu’il présente de lui pourrait bien devenir d’intérêt d’autant plus général qu’elle lui est plus particulière; et c’est en raison de

cette vérité profonde que nous prenons autant d'intérêt à sa peinture; car "chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition" (livre III, chap. 2). Il y a plus: Montaigne est convaincu que "l'être véritable est le commencement d'une grande vertu" (livre II, chap. 18), comme dirait Pindare; et ces mots admirables, que Montaigne emprunte à Plutarque (qui lui-même les tient de Pindare) je les fais miens; je voudrais les inscrire en tête des Essais, car c'est là surtout et partout l'important enseignement que j'y puise" (1).

Creemos que estos párrafos constituyen el más calificado pasaje del ensayo de Gide. En ellos, el autor nos revela lo que según su íntima convicción compendia el más precioso aporte de los *Essais*. El resto del ensayo, dicho en síntesis de arbitraria brevedad, nos ilustra acerca de las ediciones de los mismos *Essais*, de la erudición de Montaigne, de su aspecto físico. Tocante a la importancia de los autores de alto mérito nos dice:

"Les grands auteurs sont ceux dont l'œuvre ne répond pas seulement aux besoins d'un pays et d'une époque, mais qui présentent un aliment susceptible de rassasier les faims diverses de nationalités différentes et de successives générations" (2).

Piensa Gide que entre estos autores debe contarse Montaigne. Señala sus inconsecuencias y contradicciones, o por lo menos la conciencia de ellas, como un mérito de Montaigne, puesto que tales limitaciones son innatas en el hombre, y los grandes especialistas del mundo íntimo, Shakespeare, Cervantes o Racine, los han padecido de

(1) ANDRÉ GIDE, *Las pages immortelles de Montaigne*. Ed. cit., págs. 14-15.

(2) *Ibidem*, pág. 12.

igual modo por ser precisamente rasgos muy propios de lo humano. Los conceptos de amor, amistad, religión, etc., que Montaigne comenta en sus obras, Gide los revisa en su ensayo con gran concisión y firmeza, sin sentimentalismos de ninguna especie. En algunas oportunidades, hasta critica con acerado rigor lo que estima flaqueza de su autor admirado. El mismo Gide, previene los posibles reparos y aclara su criterio en lo que se refiere al análisis de los clásicos.

El desarrollo de este ensayo gidiano corresponde al que ya hemos observado como característico de este tipo de obras. Digresivo y espontáneo, muestra la preocupación dominante de aclarar lo que el ensayista piensa del autor, y el deseo de sorprender las modalidades que más interesan en éste. Se advierte la terminante preocupación de calar hondo, no la de ser exhaustivo. El ensayo destaca lo que Gide entiende que es la obra de Montaigne, lo que él cree ofrece mayor provecho en esa obra. De esto mismo se desprende una impresión como de bosquejo o esbozo, de algo elegantemente inconcluso.

El estilo presenta cualidades que lo hacen inigualable: extrema concisión expositiva, falta de ornamentación superflua —adjetivación vistosa, etc.—, uso certero de las palabras, nitidez —o más exactamente “*netteté*”— en la exposición de las ideas. En este estilo todo indica destilada cultura —quintaesenciada, podríamos decir. Tras de ser André Gide uno de los más grandes estilistas en la historia de las letras francesas, en lo referente a nuestro tema —esto es en su aspecto de ensayista—, cabe considerarlo el más perfecto, o por lo menos el más flexible de la Francia contemporánea.

IV. DOS ENSAYISTAS INGLESES CONTEMPORÁNEOS:

CHESTERTON Y ELIOT

Con ser los ingleses tan personales, y aun excéntricos según el criterio de muchos extranjeros, lo cierto es que, por lo que toca al ensayo, en algo se parecen: los mismos rasgos de la variedad temática, de “humour” y de alta dignidad de estilo, coinciden en ellos, a tono con lo que dejamos señalado.

Casi parece ocioso detallar esas afirmaciones. Después de los padres ilustres, Bacon y Addison, sólo los nombres o una que otra página de Hazlitt, de Lamb, de Landor y de Pater vuelven a hacer patentes los rasgos generales con que cada uno de esos autores, sin detrimento de su inconfundible nota personal, han sabido enriquecer el ensayo. Hazlitt, con la llaneza y la finura de su *Table talk*; Lamb, con sus *Essays of Elia* tan diversos y sutilmente deliciosos, al punto de constituir, por reconocimiento unánime, una de las obras maestras del género; Landor, gran poeta no sólo en sus versos sino también en la prosa aérea de sus diálogos y ensayos; Arnold, otro delicadísimo poeta y uno de los maestros de Oxford, cuyos *Essays in criticism* han orientado a lo mejor de la crítica inglesa durante más de medio siglo; Pater, el Walter Pater evocador del Renacimiento, en páginas de asuntos menos variados que las de muchos de sus predecesores, pero en las que el estilo alcanza un punto máximo de delicadeza, finura plástica y musicalidad exquisita.

Podemos saltar las muchas transiciones que jalonan el ensayo inglés del siglo pasado y ocuparnos del ensayo bri-

tánico en nuestro siglo. Ya hemos dicho que casi no existe inglés poeta, novelista, historiador, etc., que no haya dedicado al ensayo parte de su tiempo de escritor. En nuestro siglo se cumple también lo expresado. Max Beerbohm, C. E. Montague, Robert Lynd, Joseph Conrad —si bien ucraniano de nacimiento y polaco de sangre, es inglés por adopción y por modalidad literaria profunda—, Alice Meynell (Alice Christine Thompson), Edward Grey, George Macaulay Trevelyan, Virginia Woolf, William Ralph Inge, Joseph Hilaire Pierre Belloc, John Buchan, Winston S. Churchill, Philip Guedalla, Aldous Huxley, Rose Macaulay, John Masefield, Edward Thomas, Herbert Read, G. K. Chesterton, T. S. Eliot, G. Lytton Strachey, forman la lista —en la que se omite forzosamente cantidad de ensayistas interesantes— que puede dar idea de la popularidad del género en la Inglaterra del siglo XX. Con todo, por su mayor dedicación al ensayo y también por su particular importancia literaria, debemos citar como cultores principales a Max Beerbohm, Virginia Woolf, G. Lytton Strachey, G. K. Chesterton y T. S. Eliot.

Estos dos últimos nombres, el de G. K. Chesterton y el de T. S. Eliot, señalan ya la amplitud del campo actual del ensayo. En el primero volvemos a sorprender y gustar la variedad prácticamente ilimitada de los asuntos y la gracia y la agilidad saludable de los dichos y las paradojas. Dentro de campo más restringido, el segundo nos da muestras de un ajuste expositivo menos retozón, pero igualmente preocupado por la expresión rigurosa, aunque libre de sequedad y excesivo alarde docto.

Al tratar el ensayo inglés en la parte general, anticipamos el deseo de hacer patente en qué medida la oscilación estilística notada entre Bacon y Addison se ha man-

tenido hasta nuestros días. Pues bien, estos dos autores —Eliot y Chesterton— son prueba valiosa de ello. Eliot, preocupado por el rigor expresivo y el rigor crítico, según se advierte en sus *Selected Essays*, sigue la línea baconiana; Chesterton, gracioso y amable, muestra cómo los más agudos problemas humanos pueden esclarecerse al tratar simples asuntos cotidianos en los términos de un estilo travieso. Revela así su contacto con la línea addisoniana, y tal contacto se acentúa si decimos que Chesterton publicó frecuentemente sus ensayos en los periódicos, fiel al ensayismo periodístico creado por Addison y Steele.

En su prefacio a los *Selected Essays* de G. K. Chesterton, John Guest caracteriza toda la literatura del gran escritor católico, y en consecuencia sus numerosos ensayos, como “una mezcla de humorismo y verdad”:

“*In a passage typical for its mixture of humour and truth, G. K. Chesterton describen his own birth:...*” (1).

Tal afirmación, muy certera y precisa, se vuelve en seguida evidente no bien el lector frecuente las páginas que siguen en el volumen. Éstas, además de ejemplificar esa manera traviesa de exponer verdades e ingeniosas paradojas, dan muestra muy representativa del ensayismo periodístico antes aludido. En efecto, muchas de ellas proceden inicialmente de textos de periódicos, y a veces no superan la extensión de un número muy contado de páginas de volumen in-4°.

Los títulos de algunos de los ensayos de Chesterton nos adelantan su “humour”: “*Cockneys and their jokes*”, “*The fallacy of success*”, “*The advantages of having*

(1) G. K. CHESTERTON, *Selected Essays*. Londres, Collins Clear-Type Press, 1939, pág. 7.

one leg”, “On lying in bed”, “On the prison of jazz”, etcétera.

Lo antes anotado puede comprobarse en el magnífico ensayo: *French and England*. Graciosamente el humorismo, la verdad y la sonrisa permanecen unidos, indisolublemente, en los párrafos que transcribimos a título de muestra:

“*It is obvious that there is a great deal of difference between being international and being cosmopolitan. All good men are international. Nearly all bad men are cosmopolitan*” (1).

“*Internacional peace means a peace between nations, not a peace after the destruction of nations, like the Buddhist peace after the destruction of personality. The golden age of the good European is like the heaven of the Christian: it is a place where people will love each other; not like the heaven of the Hindu, a place where they will be each other*” (2).

“*The Englishman who has fancy for France will try to be French; the Englishman who admires France will remain obstinately English. This is to be particularly noticed in the case of our relations with the French, because it is one of the outstanding peculiarities of the French that their vices are all on the surface, and their extraordinary virtues concealed. One might almost say that their vices are the flower of their virtues.*

“*Thus their obscenity is the expression of their passionate love of dragging all things into the light*” (3).

(1) G. K. CHESTERTON, *Selected Essays*. Ed. cit., pág. 46.

(2) *Ibidem*, pág. 46.

(3) *Ibidem*, págs. 46-47.

Claro que, tratándose de Chesterton, muestran equivalentes y de no menos fuerza ilustrativa se dan en todos y cada uno de sus ensayos. Sería un placer —un placer provechoso— entresacar otras muchas, pero para nuestro propósito las líneas transcriptas apuntan lo indispensable, esto es, la peculiar actitud vital y expresiva chestertoniana.

Las páginas de T. S. Eliot ofrecen un tono muy distinto, que se explica no sólo por la diversa modalidad del autor sino también por el carácter más particular y por decir así menos cotidiano de sus temas. Esto mismo, sin embargo, es una prueba de la soberana flexibilidad que posee el ensayo para adaptarse a todos los asuntos y a todos los registros. Nadie mejor que los críticos ingleses han sabido sacar ventaja de esas cualidades, o mejor dicho, pocos como ellos han sabido enriquecerlas y matizarlas. Digamos de paso que en algunos de sus *Selected Essays* T. S. Eliot recoge en torno a la crítica, el ensayo y algunos ensayistas (“The functions of criticism”, “Arnold and Pater”) observaciones y reflexiones de una precisión sin equivalentes en los escritos que sobre esos mismos temas han pergeñado Gómez de Baquero y otros autores.

Con el ensayo *The function of criticism*, o más precisamente con un párrafo del mismo, ejemplificaremos la ceñida sobriedad prosística y agudeza crítica de Eliot:

“Writing several years ago on the subject of the relation of the new to the old in art, I formulated a view to which I still adhere, in sentences which I take the liberty of quoting, because the present paper is an application of the principle they express:

“The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the

new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form European, of English literature, will no find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past'' (1).

Con ser el primer poeta actual de la lengua inglesa, T. S. Eliot representa además —como ensayista— un punto de realización altamente lograda, a buen seguro el más importante después de la producción de Lytton Strachey. Aunque entre nosotros Strachey sea comúnmente conocido como biógrafo escrupuloso y narrador vivacísimo —*Queen Victoria, Elizabeth and Essex, Eminent Victorians*—, no debe olvidárselo en su calidad de ensayista sobrio y brillantísimo: *Biographical Essays* y *Literary Essays*, importantes aportes muy atendibles en la historia del género. Con todo, y como queda insinuado, en lo presente, es T. S. Eliot quien mejor sintetiza y ejemplifica la gloriosa tradición del ensayo en lengua inglesa. Y no sólo en la colección antes citada de sus *Selected Essays*, ya vertida al castellano. Dejando de lado algunos trabajos de más extensión o de carácter estructurado y sistemático —*The Idea of a Christian Society, What is a Classic?, Notes towards the Definition of Culture*, etc.—, aun puede recordarse como ejemplo de ensayismo multiforme, unas veces

(1) T. S. ELIOT, *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber Ltd., 1946, pág. 23.

con acento evocador e histórico, otros con hallazgos de síntesis y de concisión máxima, volúmenes suyos cual los titulados *Elizabethan Essays, Essays Ancient and Modern, Points of View*. En esta última colección, según ya se le advierte al lector en la “Nota” preliminar (pág. 5), “a single paragraph” —un simple párrafo— se alinea junto al ensayo completo. Todo es, sin embargo, tan denso y preciso que a despecho de ese fragmentarismo aparente, apenas en unas ciento cincuenta páginas, el mismo T. S. Eliot consigue abordar magistralmente los más arduos temas literarios, históricos y aun filosóficos.

La conclusión resulta inevitable. Los escritores de lengua inglesa mantienen todavía hoy —según las páginas del gran maestro mencionado lo corroboran— la alta calidad que el docto Sir Francis Bacon, su introductor en Gran Bretaña, supo dar al ensayo. La misma “libertad” de forma del género expositivo que hemos estudiado es precisamente lo que ha permitido que a través del tiempo cada escritor haya podido decir lo “suyo” y a “su” manera.

V. ALGUNOS TEMAS DEL ENSAYO CONTEMPORÁNEO: ENSAYO SOBRE EL ENSAYO, ENSAYO SOBRE ENSAYISTAS, ENSAYO SOBRE AUTORES Y ENSAYO SOBRE ESCUELAS LITERARIAS

Hemos destacado que el ensayo es un trabajo de crítica. Se comprende que en especial la crítica literaria lo haya utilizado para la exposición de sus temas.

El título de este capítulo indica algunos de los temas tratados por los mismos frequentadores del ensayo. Se han preocupado de fijar puntos de vista teóricos sobre este

tipo de obras algunos autores, por desgracia sin lograr mucho acierto. En 1923, en la Sala de Portugal de la Sociedad de Geografía de Lisboa, E. Gómez de Baquero pronunció una conferencia sobre los modernos ensayistas españoles. Dicha conferencia puede ser calificada como un ensayo a causa de lo digresivo y bosquejado de su crítica.

Las aseveraciones de Gómez de Baquero son poco eficaces, como que emanan de los prejuicios que la crítica literaria viene arrastrando desde hace más de un siglo. Veamos:

“Junto a estos ilustres géneros, el ensayo parece bien poca cosa, como un hidalguelo entre príncipes. Sin embargo, tiene su importancia, y en el actual momento de la literatura española es uno de los géneros que más califican y dan mayor categoría intelectual a sus cultivadores” (1).

En cambio, don Ángel J. Battistessa, ejemplo de la moderna crítica, observa:

“Sólo un terco prejuicio retórico —el de la mayor o menor nobleza de los géneros literarios— puede explicar esa preferente atención y escrúpulo noticioso en torno a la tragedia, a las formas narrativas, a las manifestaciones de la lírica, etc., con relativo desdén y a veces con exclusión desconcertante de otros muchos testimonios de la actividad espiritual e idiomática” (2).

Esto nos muestra la liviandad o por lo menos la contradicción del juicio de Gómez de Baquero. Uno de los

(1) E. GÓMEZ DE BAQUERO, *El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos*. Revista *Nosotros*, año XVII, t. XLV, Buenos Aires, 1923, pág. 507.

(2) ÁNGEL J. BATTISTESSA, *Poetas y prosistas españoles*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943, pág. 151.

capítulos, el IV, interesa para nuestro trabajo. El autor trata de definir el ensayo, y nos dice:

“*El ensayo es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza a la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico... El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace incursiones del uno al otro*” (1).

Esta afirmación de Gómez de Baquero es algo certera, pero las comprobaciones efectuadas en este estudio advierten que muchas veces el ensayo asume rasgos distintos: la afirmación transcrita valdría para Montesquieu, para Feijóo, pero sería muy forzado aplicarla a Montaigne, que no manifiesta ninguna preocupación didáctica. Si alguna vez la tuvo, cual en la *Apología de Raymond de Sebonde*, Gide califica de “*nettement fastidieux*” ese cambio momentáneo. No se pretende afirmar que el pensamiento del viejo autor no posea posible aplicación didáctica; lo que afirmamos es que Montaigne no tuvo especial intención pedagógica al escribir sus *Essais*. La verdadera razón de esta forma de caracterizar al ensayo se nos aparece algo más adelante. Gómez de Baquero considera ensayistas a Juan de Valdés y Quevedo, y tras diversos párrafos incluye en esa categoría a un articulista como Larra. Por todo esto su trabajo, en conjunto, carece del rigor que sería de desear. La circunstancia es sensible, pues la bibliografía sobre el ensayo propiamente dicho es aún muy escasa.

Para compensar, contamos con el prólogo de Ortega

(1) E. GÓMEZ DE BAQUERO, *El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos*. Ed. cit., t. XLV, pág. 507.

y Gasset a las *Meditaciones del Quijote*, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*. Dicho prólogo es un verdadero ensayo y nos trae sugerencias más orientadoras.

De los ensayistas se han ocupado Emerson y Gide, como lo hemos podido advertir en sus ensayos sobre Montaigne. Ortega y Gasset se ha ocupado de “Azorín” en el segundo tomo de *El Espectador*: en el ensayo que titula “Primores de lo vulgar”, caracteriza la actitud del escritor levantino en el conjunto de su obra.

Numerosos son los trabajos de este género dedicados a autores diversos. Emerson en sus *Representative Men*, se ocupa de Platón, Swendenborg, Shakespeare, Napoleón, Goethe; De Sanctis presta atención a casi todos los grandes autores de su tiempo y de la época clásica, ya italianos, ya extrapeninsulares. “Azorín” aquilata clásicos y modernos españoles; Unamuno se interesa por Ibsen, Kierkegaard, Rousseau, Voltaire, Nietzsche, y muchos más; Ortega y Gasset estudia a Baroja, a Larra, a Anatole France, etc.; T. S. Eliot dedica sus ensayos a Shakespeare, Marlowe, William Blake, Baudelaire, Dickens. Con cierta frecuencia se observa que los ensayistas contemporáneos se demoran en sus obras reflexionando, con toda suerte de digresiones, acerca de los autores que han contribuido a su propia formación intelectual. Hay cierta actitud gozosa en este intento, como si se tratara de ensayos dirigidos a la captación total de los pensamientos de aquellos autores con quienes coinciden o mantienen correspondencia.

Los ensayos sobre escuelas literarias son también frecuentes. El libro de Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* se nos presenta como una serie de ensayos escalonados que tienden a delimitar todos los movi-

mientos, o escuelas literarias, que se suceden entre los dos hitos del tiempo que señala su título: un gran lírico del siglo XIX y una de las tendencias estéticas recientes. En su *Deshumanización del arte*, Ortega y Gasset trata, por su parte, de presentarnos un análisis a fondo de los movimientos artísticos contemporáneos.

Por lo expresado se advierte cómo la variedad temática, que hace posible un género tan elástico como el ensayo, ha sido aprovechada, con particular predilección, por la crítica literaria. El mismo menester literario es de suyo propicio para la actitud de los grandes estilistas, ya que el idioma constituye el campo de su ejercicio. Además la riqueza y amplitud artística de la temática literaria hacen que este campo sea uno de los más fecundos para el ensayo.

CONCLUSIONES

a) LA JERARQUÍA DEL GÉNERO

Hemos anotado, al pasar, la opinión de Ángel J. Battistessa respecto a los géneros literarios. Conviene retomar aquí esas reflexiones críticas, e iluminarnos con ellas:

“Sólo un terco prejuicio retórico —el de la mayor o menor nobleza de los géneros literarios— puede explicar esa preferente atención y escrúpulo noticioso en torno a la tragedia, a las formas narrativas, a las manifestaciones de la lírica, etc., con relativo desdén y a veces con exclusión desconcertante de otros muchos testimonios de la actividad espiritual e idiomática. Sin contar que un buen ensayo es preferible a una mala tragedia o

a un poema prosaico —a un poema que empieza por no ser poema'' (1).

Aparte de la autoridad del crítico que las emite, luego del estudio que hemos realizado nos resulta fácil aceptar esos juicios. Pero, a su vez, ellos nos dan apoyo y ayuda para concretar, con más justeza —por nuestra parte—, lo insinuado a través del análisis individual de la obra de los ensayistas: la verdadera jerarquía de la obra de arte depende del genio o el talento del autor. A éste le es dado —si posee originalidad creadora— posibilitar, y de manera insospechada, cualquier género literario.

No posee el ensayo la ilustre prosapia de la poesía épica, de la poesía lírica, o de la poesía dramática, y queda dicho que es un género moderno. Grecia y Roma, maestras de los géneros clásicos, no conocieron el ensayo; cuando mucho, la obra de los autores didácticos tiene, en oportunidades, alguna accidental semejanza. Sin embargo, el mismo ensayo nació robusto, y de tal manera vitalizado que su éxito original fué luego en continuo ascenso. Inglaterra dió campo fértil para su desarrollo, España también. Francia, creadora de esta forma, no la explotó mayormente luego de su creación notabilísima, pero la recuperó más tarde y aun hoy le da espléndido impulso. Estados Unidos tiene un ensayista genial: Emerson. De Sanctis y Croce, dos cumbres de este género entre los mayores estetas de la India contemporánea, representan el aporte más valioso de la Península latina. En Alemania, si bien la lectura de Montaigne no fué ajena a sus escritores y filósofos, el

(1) ÁNGEL J. BATTISTESSA, *Poetas y prosistas españoles*, Ed. cit., pág. 151.

ensayo sólo alcanzó difusión en época reciente: Simmel, en el campo filosófico, lo practica con frecuencia.

A falta de tradición muy antigua, el ensayo se nos presenta con el favor de algunos de los más ilustres representantes de la literatura moderna. A Montaigne —su creador— su único libro, los *Essais*, le ha sido suficiente para colocarlo entre las más altas cumbres de las letras universales. Montesquieu, Addison, Charles Lamb, Feijóo, De Sanctis, Emerson, figuras señeras en la literatura de sus respectivos países, consideraron al ensayo como forma idónea para transmitir su pensamiento; algunos de ellos lo practicaron casi de un modo exclusivo. Notemos también lo que en nuestro tiempo acontece con el ensayo: uno de los mayores prosistas, Gide, lo utiliza con frecuencia; T. S. Eliot, poeta que tiene títulos tan altos como Valéry y Claudel, (1) es.

(1) Aun estos dos nombres ilustres podrían situarse entre otros muchos que no citamos en gracia a la brevedad y porque no corresponden al propósito de este estudio. La magnífica serie de *Variété* de PAUL VALÉRY ofrece a ratos ese algo de escrito inconcluso que caracteriza al ensayo; sin embargo, el lúcido ajuste con que Valéry desarrolla su pensamiento hace que sus páginas sean propiamente hablando capítulos o pequeñas monografías, y no en sentido estricto, ensayos. Lo propio puede decirse de los tomos de PAUL CLAUDEL, *Positions et propositions*. El título indica puntos de vista, esto es —en apariencia—, ensayismo. Ello no obstante, como católico de la más alta jerarquía, Claudel expone sus ideas en tono sólo aparentemente fragmentario y digresivo. En cambio cabría destacar, entre los grandes ensayistas franceses contemporáneos —y acaso junto al mismo Gide, que por lo demás fué su amigo más devoto— a CHARLES DU BOS. Su serie de *Aproximaciones* incluye, sin duda, numerosos ensayos, pero muchas de sus páginas —como las dedicadas a Goethe— alcanzan, en realidad, categoría de verdaderos “estudios”. Podría hablarse, naturalmente, del “ensayismo” de Du Bos en su *Journal*, pero no parece indispensable señalar ahora las diferencias específicas que contrastan un “diario íntimo” con un “ensayo” propiamente dicho.

además, un admirable ensayista; Croce, figura indiscutible entre los filósofos vivientes, a su vez utiliza el ensayo con marcada predilección. Luego de esta concisa referencia estadística, en que aparecen nombres tan destacados, difícil parece sostener que el ensayo es un género de calidad artística inferior a las de los géneros tradicionales. Sin duda es más nuevo, pero puede alcanzar valores equivalentes.

Agotado el gusto por las obras de argumento, el ensayo cuenta en el tipo de obras expositivas que mayores posibilidades ofrece a los prosistas contemporáneos.

b) LAS CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO CONTEMPORÁNEO

Al analizar la actitud de cada ensayista, hemos subrayado cómo en su obra se presenta el género que estudiamos. En lo posible hemos procurado destacar los rasgos comunes, aunque sin olvidar lo propio e individual.

Bien se ha visto que, en lo esencial, el ensayo actual conserva los rasgos del clásico —el de los siglos XVI a XVIII—: preocupación crítica, agilidad expositiva, tono de conversación espontánea, apartes digresivos, estilo vivaz y una nota, en fin, que le comunica la elegante sensación de no concluir. Como notas nuevas, contemporáneas, podemos señalar: 1º, una mayor especialización temática; 2º, una fuerte preocupación estilística, por la cual el ya indicado tono característico de ensayo se consigue mediante un fino trabajo de pulimento, buscado conscientemente; 3º, una decidida aceptación del ensayo como género literario de jerarquía, y, en consecuencia, un uso mucho más frecuente de esta forma expositiva.

Respecto a la mayor especialización temática de la crí-

tica, debemos anotar que a la variedad característica de Montaigne, Feijóo, o Addison le sucede en la actualidad una mayor especialización en los temas; uno o dos sectores de la actividad intelectual son estudiados por el ensayista, y la variedad se da dentro de ellos. Los temas más frecuentados actualmente son los filosóficos y los literarios.

De la fuerte preocupación estilística son ejemplos Ortega y Gasset, "Azorín", Gide, Eliot, etc., en quienes el tono de espontaneidad digresiva se logra mediante una fecunda labor en el ajuste verbal. La actitud crítica se dirige en ellos, también, hacia las formas expresivas, y consiguen, luego de un fino trabajo, la modalidad exacta del ensayo de calidad. Desde luego, cada autor mantiene su intransferible personalidad, sin la cual, en sentido estricto, ninguno poseería estilo.

De la aceptación del ensayo como género idóneo para la expresión de las ideas, el estudio realizado da suficientes muestras ilustrativas, como tomadas de algunos de los grandes maestros.

Cabe, en consecuencia, afirmar, que el ensayo es género moderno, pero que su vuelo, su popularidad y su admisión entre las formas expositivas más ilustres son estrictamente contemporáneos.

c) CAUSAS DEL ÉXITO DEL ENSAYO EN NUESTRA ÉPOCA

¿Qué factores, literarios y extraliterarios, han favorecido el desarrollo del ensayo en nuestra época? No es posible agotar este tema ni siquiera delimitarlo. En último extremo, el éxito de un género literario puede obedecer a factores imponderables, fuera de la captación de to-

da crítica. Cabe —y eso sí es posible— señalar algunas causas que evidentemente van unidas a la proliferación del ensayo en nuestra época. Unas son literarias, extraliterarias otras.

Entre las primeras importa recordar que la prosa necesitaba nuevos horizontes para su desarrollo. La novela de argumento —épica— en el último tercio del siglo XIX, había cumplido aparentemente su ciclo. La obra de Proust y Joyce son dos intentos de explorar otras zonas. El estilo, la preocupación expresiva, cobra importancia aun en lo simplemente narrativo. Lo propio ocurre en lo analítico y lo expositivo. Ortega y Gasset, Gide, Eliot, entre otros, viven el esfuerzo por un lenguaje de mayor decoro y sutileza.

La crítica moderna tiende a hacerse más ágil y es común que un talento crítico y un genio literario coincidan en una misma persona. Ya en el siglo XIX señalaba De Sanctis que el verdadero crítico actúa frente a la obra de arte como el artista frente a la naturaleza: por eso la crítica debe ser una obra de arte sobre una obra de arte. Esto nos lleva a comprender una segunda causa: en nuestro siglo la producción crítica ha aumentado considerablemente; ahora bien, si el ensayo es por excelencia una obra de crítica, lógico es que su uso se vuelva abundante entre los autores que se dedican a ese menester.

Queda dicho que en el crítico a veces se cita también el genio imaginativo, y que a éste le resulte más elegante y más de acuerdo con sus posibilidades la utilización del ensayo, en lo que esa forma participa del carácter de obra de arte. El uso del estudio o trabajo monográfico, de mayor aparato científico, con su lastre de citas y transcripciones entorpece la agilidad expresi-

va. El ensayista, ha indicado Ortega y Gasset, puede dispensarse de presentar la prueba de sus afirmaciones; si así procede, no siempre lo hace por falta de ellas, sino porque aspira a transmitirnos su pensamiento con el máximo calor comunicativo.

Ahora sólo queda señalar algunos motivos extraliterarios. La difusión de la crítica literaria, manifiesta en la cantidad de revistas no estrictamente técnicas y en las secciones de diarios ajenas a la simple tarea informativa, crea un público mucho más amplio que el círculo de los estudiosos especializados. Dicho público, sujeto a sus preocupaciones diarias, de vida agitada, no puede detenerse —en los momentos que dedica a sus intereses culturales— en estudios complejos, cargados de citas, que le obligarían a una lectura mucho más lenta y tal vez a diversas confrontaciones, verificaciones, etc. Por eso, es mucho más práctico y útil brindarle ágiles ensayos que —aparte de invitar a la lectura por su estilo artístico y cargado de movimiento expresivo— le salvan de inconvenientes o de dificultades previsibles.

La condensación sintética y elegante del buen ensayo puede ser de tanto provecho como la monografía detallada o el compacto tratado técnico.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Director

Profesor de Introducción a las Letras,
Profesor ARTURO CAMBOURS OCAMPO

Miembros consultivos

Profesor de Literatura Argentina y de la América Española,
Doctor ARTURO CAPDEVILA

Profesor de Literatura Castellana,
Doctor JUAN CARLOS GOYENECHÉ

Profesor de Literatura de la Europa Septentrional,
Profesor VENANCIO MINONDO

Profesor de Filología Castellana y Gramática Superior
Profesor RAMÓN MAYO

Director del Seminario de Letras,
Doctor ÁNGEL OSVALDO NESSI

Secretario

Señor ROBERTO J. PIFARRÉ

Auxiliar

Señorita ELVIRA MORRA

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO:

Seis números del BOLETÍN. Índice del N° 1 (1937):

Fuentes virgilianas del "Quijote", por Arturo Marasso.

Las imágenes en "La Gloria de don Ramiro", por Augusto Cortina.

Jorge Manrique y su tiempo, por Julio Paineira.

Índice del N° 2 (1941):

Garcilaso y su paisaje, por Carlos M. Ringuelet.

El ambiente arquitectónico en "La Celestina", por Manuel Augusto Domínguez.

Los cantares de gesta y los romances viejos, por Carlos A. Disandro.

Índice del N° 3 (1949):

Guzmán de Alfarache o el pícaro moralista, por Arturo Capdevila.

Federico Hölderlin, por José R. Destéfano.

La fantasía en el cuento: Luis María Albamonte, por Nelba L. Benítez.

Temperamento y estilo de Gabriel Miró, por Miguel Ángel Escalante.

Índice del N° 4 (1949):

Arte y poesía, por Octavio Nicolás Derisi.

La Soledad entre las manos, por Arturo Cambours Ocampo.

Primera elegía de Duino, por Irma E. H. de Eckell.

Devociones, por Miguel D. Etchebarne.

Olegario V. Andrade en la literatura argentina, por Elías S. Giménez Vega.

Eurídice, por Carlos A. Disandro.

Poesía, siempre, por Osvaldo Horacio Dondo.

El arte y el sentido de totalidad, por Jorge H. Attwell de Veyga.

Poesía, siempre, por Osvaldo Horacio Dondo.

Poesía de patria, por María del Carmen Garay.

El valor ontológico de la poesía, por Francisco E. Maffei.

La variación poética en Herrera, por Ángel Osvaldo Nessi.

Índice del N° 5 (1949):

La sugestión literaria del arrabal porteño, por Miguel D. Etchebarne.

La frase Siglo XX en "Flor de Santidad" de Valle Inclán, por Beatriz M. Arregui y Olaechea.

La lírica de Santa Teresa, por Alma Novella Marani.

Notas sobre el estilo de Gabriel Miró, por Ely Elena Zanetti.

Índice del N° 6 (1951):

El mundo lírico de Fernández Moreno, por Arturo Berenguer Carisomo.

En torno a Sheridan, por Venancio Minondo.

Guido Spano y el americanismo hispanoamericano, por Alfredo A. Roggiano.

La justicia de Don Quijote, por María Irene Riveros Subizar.

SESIONES ORDINARIAS EFECTUADAS

(Conferencias de alumnos y exalumnos de la Facultad)

- I. Jorge Bogliano: *La religiosidad de Lope de Vega*.
Fernando Lizarralde: *Rivalidad de Lope y Cervantes*.
(Ilustró Agustina Fonrouge Miranda).
- II. Julio Panceira: *El verdadero Jorge Manrique*.
(Ilustró María del Carmen Garay).
- III. Miguel Ángel Escalante: *Vivencias lopescas: el amor*.
(Ilustró María del Carmen Garay).
- IV. María del Carmen Garay: *El temperamento de Clitemnestra a través del "Agamenón" de Esquilo*.
(Especialmente invitado, habló el profesor Dr. Leopoldo Longhi de Braccaglia acerca de la *Diversidad de estilos en los relatos de Esquilo, Sófocles y Eurípides*).
- V. Ana María Schweistein: *Un emigrado liberal: Juan María Gutiérrez*.
- VI. Miguel Ángel Escalante: *Pedro B. Palacios (Almafuerte) y el sentimiento de la patria*.
- VII. María del Carmen Garay: *Fernández Moreno*.
- VIII. Nérida Delachaux de Hernández: *Henry René Lenormand*.
- IX. María Concepción Garat: *Aspectos de Rubén Darío*.
- X. Francisca Notz: *Semejanzas y diferencias entre el "Cantar de Mio Cid" y la "Chanson de Roland"*.
- XI. Isabel Inés Ferrando: *El Diálogo de la dignidad del hombre y sus fuentes*.
- XII. Ana Inés Manzo: *Realismo e idealismo en el Cantar de Mio Cid*.
- XIII. Carlos A. Disandro: *Sobre el origen y función del romance viejo*.
- XIV. Blanca C. Peliche: *Los cantares de gesta y el Poema del Cid*.
- XV. Elba Vidal de Bacas: *El traje de la época cidiana a través del Cantar de Mio Cid*.

SESIONES EXTRAORDINARIAS EFECTUADAS

(A cargo de miembros del Instituto o de conferenciantes invitados al efecto)

- I. Américo Castro: *Religión y poesía en Gonzalo de Berceo*.
- II. Arturo Marasso: *La experiencia poética*.
- III. María Alicia Domínguez: *Mujeres y una mujer: Mariquita Sánchez*.
- IV. Augusto Cortina: *En torno a Lope de Vega (Amor, Poesía e Inmortalidad)*.
- V. Manuel Augusto Domínguez: *El ambiente arquitectónico en "La Celestina"*.

SESIONES PÚBLICAS DEL AÑO 1949

(Conferencias de profesores, alumnos y exalumnos de la Facultad)

- I. José R. Destéfano: *Federico Hölderlin*.
Ely Elena Zanetti: *Notas sobre el estilo de Gabriel Miró*.
- II. Ángel Oswaldo Nessi: *La variación poética en Herrera*.
Nelba L. Benítez: *La fantasía en el cuento argentino*.
- III. Arturo Capdevila: *Guzmán de Alfarache o el pícaro moralista*.
María Irene Riveros Subizar: *La justicia de don Quijote*.
- IV. Venancio Minondo: *Ricardo Sheridan y el círculo del Dr. Johnson*.
Beatriz Arregui y Olaechea: *La frase siglo XX en "Flor de Santidad" de Valle Inclán*.
- V. Carlos María Scaglione: *Comendador de Ocaña y Burlador de Sevilla*.
Miguel Ángel Escalante: *Miró, hombre y estilo*.
- VI. Jorge Attwell de Veyga: *El arte y el sentido de rosaleda*.
Nelly M. Saraví: *Rodrigo Caro y la poesía de ruinas*.
- VII. Juan Carlos Ghiano: *Poesía argentina actual*.
María del Carmen Garay: *Poemas de Enrique Banchs*.

SESIONES PÚBLICAS DEL AÑO 1950

- I. Miguel D. Etchebarne: *La sugestión literaria del arrabal porteño.*
- II. Alma N. Marani: *La lírica de Santa Teresa.*
- III. Luis Horacio Velázquez: *El conocimiento de Guillermo Hudson en su patria*
(Un cuento de 1884 en el aniversario de su nacimiento).
- IV. Pierre Daye Adán: *Paul Claudel y André Gide.*
- V. Hilda Mac Donagh: *Lo religioso en "Tala", de Gabriela Mistral.*
- VI. Raquel Susana de Antueno de Bernal: *La mujer amada y la mujer ideal en*
Garcilaso.
- VII. Juan Oscar Ponferrada: *El nacimiento del Teatro Criollo* (De "El amor
de la estanciera" a "Juan Moreira").
- VIII. Carlos Alberto Giuria: *Chesterton y la literatura policial.*
María Alicia Domínguez: *Benito Lynch y el campo bonaerense.*

ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EL DÍA 26
DE SETIEMBRE DEL AÑO
MIL NOVECIENTOS CIN-
CUENTA Y UNO, EN
LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA.

