

ENSAYO

SOBRE EL DESPLAZAMIENTO CONTEMPORANEO DEL ENSAYO HISPANOAMERICANO*

*Por Peter G. Earle,
(Traducción de Bárbara Jacobs)*

En el principio fue la mosca
Augusto Monterroso

Algo en el aire y en la teoría y la crítica literarias recientes aborrece el ensayo. Puede ser la dilución de la persona como sujeto literario, o el abismo que cada vez se ensancha más entre el individuo y su cultura social, o la sensación de que el ensayo —en un tiempo la más directa y útil de las formas literarias— ha dejado de ser directo y útil. De Miguel de Montaigne a Alfonso Reyes había sido visto con respeto, si no con entusiasmo; de todos los géneros literarios era el menos pretencioso, y, sin embargo, su propósito era el más firme y manifiesto.

Pero ahora se ha ido refugiando, como parasitariamente, en las siempre cambiantes contexturas de la ficción, el periodismo y la crítica. Aproximadamente desde 1950, los estructuralistas parecen haber influido en su decadencia; es decir, al querer reemplazar los conceptos tradicionales de la realidad con signos lingüísticos, y transformar el mundo antropocéntrico en un sistema linguacéntrico, incurren (sin realmente proponérselo) en una deshumanización que ha excedido con mucho las modestas aprehensiones que Ortega y Gasset expresó en 1925. Casi por definición, el concepto semiótico excluye el ensayo al llamar a la actividad de escribir un sistema de signos que iluminan otros signos. Y los otros signos, una o dos o más veces destituidos, revelan finalmente que todo objeto es un "significante". Según Jacques Derrida,

*La versión original de este texto fue leída durante *The Ninety-Second Annual Convention of the Modern Language Association of America*, en Chicago, el 29 de diciembre de 1977. Agradezco a los profesores Janet W. Díaz, James Willis Robb y a varios otros su inteligente participación en el debate que siguió a la presentación del mismo.

El original inglés fue publicado en *Hispanic Review*, Volumen 46, número 3, verano de 1978.

eso es todo lo que hay. Cada palabra significa, pero en el misterioso centro de las cosas no hay nada que deba ser significado.¹ Borges tuvo una intuición hipotética básica como esa y ha sobresalido en su habilidad de ponerla en muy buen uso, pero más en la ficción que en el ensayo. La teoría semiótica es sin duda coherente. Pero si el poder de la imaginación es algo más que un juego y la realidad verdaderamente trasciende el lenguaje, los estructuralistas se habían embarcado desde un principio en un camino arbitrario y suicida que requería de una eliminación progresiva de la individualidad (y de la personalidad) y conducía a una cosmología truncada. El ensayo ha sido incapaz de asimilar estas restricciones. No ha efectuado, junto con los géneros mayores, el salto conceptual del lenguaje como una manifestación de la realidad a la realidad como una manifestación del lenguaje. Irónicamente, esta incapacidad de acomodamiento puede constituir la fuerza oculta del ensayo. O, para ponerlo en otras palabras, en su resistencia al cambio estructural ha preservado —abiertamente o bajo un disfraz— su carácter esencial. Se podría añadir que el estructuralista rara vez es ensayista porque su celo teórico ha necesitado el sacrificio de la inherente *libertad* estética e intelectual del ensayista.

Por supuesto, sería simplificar demasiado culpar de la extenuada condición del ensayo en todo el mundo occidental a una élite de críticos franceses cuya influencia, por la propia totalidad de su sistema semiológico, estaba predestinada a desgastarse a sí misma. Mejor aún: debemos reconocer que durante un tiempo antes de la publicación de *Le Degré zéro de la littérature* (1953) de Barthes, y bastante inafectados por el *Cours de linguistique générale* (1916) de Saussure, los ensayistas (con algunas notables excepciones existencialistas) estaban perdiendo mucho de su poder ideológico. Desde hace mucho tiempo el ensayo ha sido relegado por reseñistas y libreros al desván, desesperadamente repleto, destinado a la literatura de no ficción. En consecuencia, si no justificadamente, de los quince títulos registrados en la lista de libros más vendidos del *New York Times Book Review* del 13 de noviembre de 1977 en la categoría de No-Ficción, sólo uno —los *Essays of E. B. White*— es realmente eso, un libro de ensayos. Parecería que el ensayo tiene pocas probabilidades de resucitar mientras suficientes buenos escritores y críticos no empiecen a recordar lo que una vez fue, y a encontrarle un nuevo sitio en los proteicos laberintos de la literatura contemporánea.

Pero el desplazamiento del ensayo puede haber sido más un asunto de función que de moda; es decir, su función como discurso intelectual y revelación intuitiva ha sido absorbido, y más frecuentemente debilitado que fortalecido, por la ficción, la crítica y el periodismo. En Hispanoamérica las circunstancias recientes de la literatura no han sido propicias a la creación de ensayos. Desde el comienzo del "boom", o por lo menos a partir de las más profundas repercusiones de la publicación de *Rayuela* (1963), las favorecidas formas de no ficción han sido complejas aventuras en un discurso teórico, cada vez más largas entrevistas exegéticas entre eruditos o críticos y escritores de ficción bien conocidos, y una mezcla algo frívola de periodismo cultural; gran parte del apenas clasificable *La vuelta al día en ochenta mundos* (que sí tiene algunos ensayos de honrado tipo experimental) de Julio Cortázar; Carlos Monsi-

¹ "Il n'y a pas de hors-texte. Et cela non parce que la vie de Jean Jacques (Rousseau) ne nous intéresse pas d'abord, ni l'existence de Maman o de Thérèse *elles-mêmes*, ni parce que nous n'avons accès à leur existence dite 'reelle' que dans le texte et que nous n'avons aucun moyen de faire autrement, ni aucun droit de négliger cette limitation" (Jacques Derrida, *De la grammatologie* (París, 1967), pp. 227-28; subrayados de Derrida).

váis haciéndole muecas al *Establishment* mexicano en *Días de guardar*; y, de José Donoso, la *Historia personal del "boom"*, una especie de inquieta carta literaria de algunas de las capitales del mundo hispánico.

¿En dónde están, entonces, los ensayos de ayer? ¿Qué le sucedió a la tradición prosística del Nuevo Mundo, o americanista, iniciada por Sarmiento y Martí y virtualmente concluida por Octavio Paz? ¿Por qué, si, como cree Paz, las estructuras verbales constituyen un modelo para las estructuras no verbales, como la música, la pintura, la escultura y la danza,² no constituye el ensayo un elemento más fundamental en el panorama literario y en nuestra expresión cultural en general?. La poesía es análoga al canto; el drama, al personaje en acción; la novela, a la vida en un fragmento de tiempo. Pero el ensayo se aproxima más, funcionalmente, a la conversación formal (punto de vista, interpretación, persuasión). Es el género más individualista para seleccionar sus tópicos. Es unitivo en cuanto a concepto, estructura y estilo; en tanto que el concepto, la estructura y el estilo del drama, la novela y la poesía son diversos. A la luz de gran parte de la historia y la crítica literarias, los ensayos han sido simples hijastros de las otras artes escritas. En su *Teoría literaria* René Wellek y Austin Warren no tratan el ensayo, ni siquiera en el Capítulo X ("*Literatura e ideas*") o en el Capítulo XVII ("*Géneros literarios*"). Tampoco lo hace Erich Auerbach en su *Introducción to Romance Languages and Literature*, aun cuando incluye más de tres páginas de fina apreciación del arte de Miguel de Montaigne y de su libre espíritu de indagación. En 1967 Lionel Trilling publicó una selección de lecturas de 1320 páginas (*The Experience of Literature*), complementadas generosamente con sus propias interpretaciones críticas; pero no incluyó ningún ensayo.

En Hispanoamérica el asunto es diferente. Se ha prestado mucha atención a algo a lo que vagamente se alude como ensayo, revuelto con "pensamiento", "estudios histórico-sociológicos", conferencias académicas, "socioliteratura", y otros términos semejantes que pueden encontrarse en la vasta caja de sorpresas de Alberto Zum Felde *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: el ensayo y la crítica* (1954). La antología a cargo de Ernesto Mejía Sánchez, *El ensayo actual latinoamericano* (1971), es sintomática de este heterogéneo panorama en el que se incluye, junto con el prólogo delicadamente simbólico de Concha Meléndez a sus *Signos de Iberoamérica*, el "Bolívar y Alverdi: comunidad regional iberoamericana", de Alfredo L. Palacios, históricamente interesante pero bastante poco literario. La introducción al útil estudio de Martín S. Stabb, *In Quest of Identity* (1967), comenta la versatilidad del intelectual hispanoamericano y la frecuente confluencia de intereses políticos y académicos en la mente de los escritores. Prudentemente, Stabb limita su atención a una importante clase de prosa discursiva, el "ensayo hispanoamericano de ideas" evitando la tendencia demasiado común, entre otros hispanoamericanistas, de clasificar como ensayo cualquier cosa no fácilmente identificable como novela o cuento. Alentadora fue también la aparición en 1976 del boletín semianual de José Luis Gómez Martínez, *Los Ensayistas*, que contiene una duradera Bibliografía titulada "El ensayo como género literario", un punto de énfasis necesario en vista del vacío crítico que ha rodeado al ensayo durante tanto tiempo.

² "Por ser el lenguaje el más perfecto de los sistemas de comunicación, las estructuras verbales son el modelo de las no verbales" (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 4a. ed., (México, 1975), p. 64).

Esta continua vacilación entre las clasificaciones estrictas y flexibles del género ha sido perturbadora para críticos y escritores, especialmente para estos últimos, que se han inclinado a buscar otros medios de expresión, y es sintomática de cierta inseguridad tanto social como ideológica. Poca duda puede haber respecto al hecho de que a principios de este siglo (en España y en Hispanoamérica) y en el siglo pasado (en Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos), en tiempos más favorables al arte realista así como el arte epistolar —hoy en día una actividad aristocrática prácticamente difunta—, el ensayo se encontraba más en su elemento. Es decir, tiempos aquellos en que la *búsqueda de significado* autoral, consciente, a través de un punto de vista singular y subjetivo encontraba una aceptación más completa; cuando la ironía era preferida a la ambigüedad, y la intención dialéctica al propósito lingüístico.

Y sin embargo, el ensayo perdura, a veces en forma de monólogo dentro de una novela, a veces en una digresión imaginativa de la crítica literaria, en una crónica de viaje, en una carta-al-editor, o en una receta de bebida. La aversión a las manifestaciones más formales, a la que me referí en un principio, si bien desconcertante, ha estado lejos de ser fatal. Mientras haya un arte de subversión literaria (para reconstruir la sentencia de Bécquer respecto a la poesía) habrá ensayos. (Y bien mirada, ¿qué literatura no es —hasta cierto punto— subversión?). Más adelante consideraremos algunos ejemplos del ensayo como especie asimilada, todavía la tenaz adherencia en muchas rocas de la creación literaria. Pero primero quiero volver a ciertos problemas del ensayo en un contexto hispanoamericano.

En un esclarecedor pasaje de su artículo "El ensayo hispanoamericano y su naturaleza"³, Juan Loveluck se refiere a las "notas instrumentales" (combate ideológico, denuncia moral, testimonio en la adversidad, *nordofilia* y *nordofobia*, definiciones autocircunstanciales de la cultura, etc.). Loveluck cita luego de *América en la historia*, de Leopoldo Zea, para explicar el fenómeno:

Es la preocupación del hombre que quiere ser algo más que el reflejo o eco de una cultura: la del hombre que quiere ser parte activa de la misma.

La militancia o el reconocimiento activo de la necesidad de compromiso ha tenido en verdad efectos positivos, sobre todo en cuanto dio fuerza y vigor idealista al mensaje del autor. Sin ironía o ambigüedad o una gran cantidad de ingenio, José Martí es uno de los extremadamente pocos prosistas que han sido capaces de traducir una sencilla convicción moral en un arte complejo de los sentidos. Su voz —siempre *su voz*— reverbera a través de los grandes castillos de su fantasía; ya que era profeta además de un consumado artífice. Vasconcelos fue un caso parecido, aunque la destreza estilística significaba menos para él. Es decir el Vasconcelos de *La raza cósmica*, *Indología* y los pasajes vívidamente confesionales y reflexivos de la versión no expurgada de *Ulises criollo*, no el Vasconcelos que, aproximadamente desde 1940, cayó en una senilidad ideológica incurable. En lo mejor de su obra, su energía ética le dio gran poder y gracias a ella aún sus más desenfrenadas extravagancias teóricas resultaron de lectura interesante. José Enrique Rodó, la más imponente personificación de una efímera aristocracia cívica y cultural de

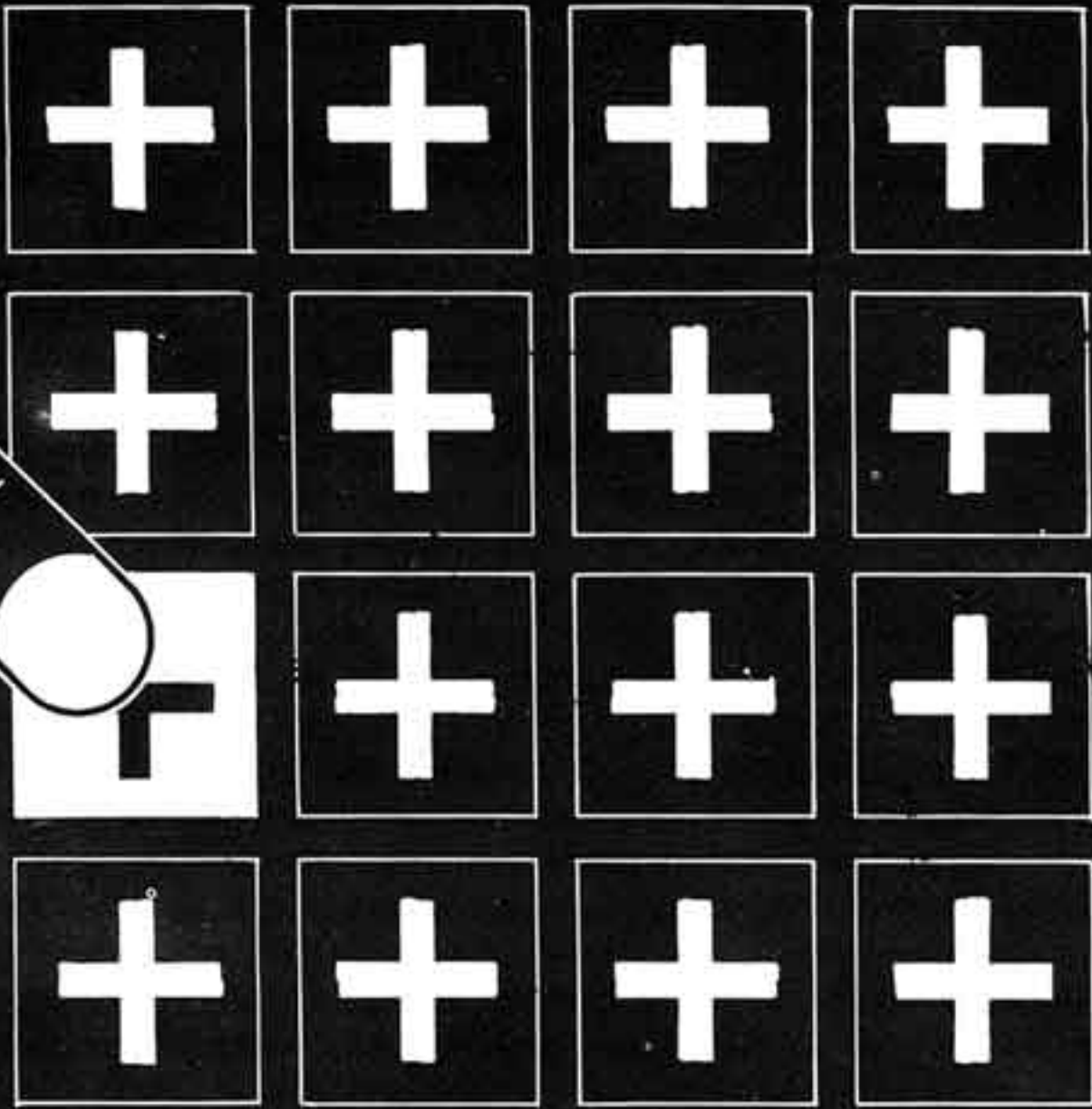
³ *Los Ensayistas*, 1 (1976), 7-13.

Latinoamérica, conjuntaba también la integridad de mente y de voz. Sus escritos eran formulaciones de sus sueños con un segundo Renacimiento, visiones de un gran nuevo continente en las nubes, y, como los de Martí, constituían una estética de conducta humana. Pero Rodó envejeció demasiado rápidamente; su estilo era ya rígido, como plomo derretido en un molde, para cuando escribió *Ariel*. Sus ensayos y parábolas todavía son puntos de referencia culturales de importancia, pero la mayoría de ellos estarían fuera de lugar en una antología de literatura perennemente viva. Y luego Ezequiel Martínez Estrada, el más egocéntrico y autosuficiente de los ensayistas hispanoamericanos, que combinaba cierta obsesión simbolista (puesta de manifiesto en su sistema de alusiones históricas, geográficas y topográficas) con un sentimiento trágico de la vida. Uno se pregunta si Borges lo tenía en mente cuando escribió el Epílogo de *El hacedor*, en el que un hombre ocupado en dibujar un minucioso mapa del planeta descubre poco antes de morir que el intrincado laberinto de líneas revela la imagen de su propia cara. Martínez Estrada, como Borges, nos dice que el yo es un microcosmos, y el mundo una red de espejos en la que un héroe fracasado lee su destino; pero, a diferencia de Borges, escoge de la historia al héroe fracasado (Sarmiento, William Henry Hudson, Martí, Nietzsche, Kafka) y le lee su destino. Los ensayos por escribir son testimonio de desilusión.

Pensando una vez más en la explicación de Leopoldo Zea acerca de la idea que el latinoamericano tiene del compromiso intelectual, también podríamos señalar una desventaja, un impedimento literario, podríamos decir, en las circunstancias generales en las que el ensayo hispanoamericano ha sido escrito hasta hoy. Esta desventaja podría resumirse al observar que los ensayistas que acabamos de considerar (Martí, Rodó, Vasconcelos y Martínez Estrada), y muchos otros por lo general clasificados como ensayistas, han producido obras que caen fuera del campo de acción de la literatura o que son literarias sólo en un sentido periférico: obras de pensadores o intelectuales comprometidos históricamente para quienes lo principal es una misión ideológica combativa y para quienes la destreza literaria es relativamente poco importante. H. A. Murena llamaba "pecado original" dicha desventaja (*El pecado original de América*, 1954), al referirse a la conciencia del latinoamericano de tener la desgracia histórica de haber nacido en Latinoamérica. La literatura y el arte, al igual que la doctrina social y política, son responsables del desarrollo de esa conciencia en la extendida tradición americanista: el obsesivo tema y el persistente enigma del destino de Hispanoamérica, de la autodefinición histórica. Se podría caer en la idea de que la Era americanista que va de *Facundo* a *El laberinto de la soledad* constituyó una divergencia temática (a través del ensayo) respecto de la corriente principal de la literatura. Pero en realidad no se trataba en lo absoluto de una divergencia. *Martín Fierro* de Hernández, *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, la novela de la Revolución Mexicana, los cuentos de Baldomero Lillo, Javier de Viana y Horacio Quiroga, el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío y el sentimiento de expatriación de virtualmente toda su prosa y su poesía (la perspectiva de Darío era básicamente la del exiliado americano, no la del europeo), la novela en la tradición Rivera-Gallegos y posteriormente el arte narrativo de Carpentier, García Márquez y Vargas Llosa, sin olvidar el *Canto general* de Neruda ni *El estrecho dudoso* y *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal, son todos ejemplos convincentes de cómo la doctrina del Nuevo Mundo del pecado original ha empapado todos los géneros.

Y dentro del propio ensayo tenía lugar un proceso inhibitorio, el america-

Vincent Bayler



nizador como ensayista parecía haber desgastado las limitadas técnicas a su disposición; todas las variaciones sobre el tema de Nuestra América parecían haber sido agotadas. En nuestra escéptica época, la libertad metafórica del ensayista hispanoamericano se vio severamente limitada; en contraste, eso es, con la exuberancia de las exploraciones bautismales de Martí: un nuevo Adán nombrando cada cosa en un mundo nuevo. De *Escenas norteamericanas* a *El Laberinto de la soledad* (1950) había confianza creativa; confianza que reflejaba la implícita convicción de los ensayistas de que un ejercicio concienzudo de su parte les procuraría cierto grado de autosalvación y, por la fuerza de la empatía, la correspondiente salvación de sus lectores. La seducción del lenguaje era parte de esa salvación, pero era una experiencia creativa que se hacía cada vez menos posible a medida que algunos temas recurrentes (en especial la tradición americana como problema) perdían atracción implícita a la vez que ganaban formulación explícita. En la esfera crítica, podría añadirse, esta misma pérdida-ganancia es exactamente lo que está ocasionando la decadencia del estructuralismo. Una sucesión de títulos de ensayos hispanoamericanos representativos sugiere el viraje de símbolo a teoría, como si la empresa literaria fuera a convertirse, en parte, en programa científico: "Nuestra América" (1891), de Martí; *Visión de Anáhuac* (1917), de Reyes; *El desconocido y la promesa* (1926), de Henríquez Ureña; *Radiografía de la pampa* (1933), de Martínez Estrada; *Historia de una pasión argentina* (1937), de Mallea; "Nueva refutación del tiempo" (1946), de Borges; *El Laberinto de la soledad* (1950), de Paz; *El pecado original de América* (1954), de Murena; "Crítica de la época" (1965), de Portuondo; *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (1971), de Fernández Retamar. La lista no pretende implicar que los trabajos recientes son necesariamente más metódicos o menos imaginativos que aquellos de finales del siglo diecinueve y principios del veinte, sino más bien que la tendencia hacia la especificidad, a tratar los problemas sociales y nacionales en términos progresivamente más concretos, ha desanimado a los escritores de las generaciones más jóvenes a ejercer sus esfuerzos creativos en un género que cada año atrae a menos y menos lectores.

El desplazamiento o la dispersión contemporánea del ensayo también podrían ser explicados en términos semánticos. Al principio de su artículo sobre "Semantics" (*The Encyclopedia of Philosophy*, ed. Paul Edwards, 2nd. ed. (New York, 1972), VII, 348), Donald Kalish se refiere a las teorías de W. V. Quine respecto a la "referencia" y al "significado"⁴. Quine hace una distinción entre los símbolos que funcionan como denotación y extensión (referencia) y aquellos que funcionan como connotación e intensidad (significado). Esto me sugiere una analogía aplicable a la evolución literaria. Es decir, la mayoría de los géneros en la mayoría de los períodos históricos experimentan una transformación gradual que va de la referencia (la alegría de nombrar, las alusiones trascendentes, la aventura estética y el punto de vista expectante) al significado (el encuentro con la ambigüedad, las alusiones inmanentes, la experiencia epistemológica, el punto de vista irónico). En la fase de "referencia", la visión del autor es hacia afuera; en la fase de "significado" es hacia adentro. La transformación de referencia a significado no tiene nada que ver con "progreso" o con desarrollo o con valor literario; sencillamente es un ciclo de maduración orgánica, comparable a la sucesión

⁴W. V. Quine, "Notes on the Theory of Reference", en *From a Logical Point of View* (Cambridge, Mass., 1967), pp. 130-38.

de las cuatro estaciones. Por lo tanto, el ensayo hispanoamericano, y probablemente el ensayo en general, se encuentra en estos momentos a fines de otoño. Si las últimas hojas (señales) de significado han caído ya, razonablemente pronto puede esperar ingresar en una nueva primavera de referencia. Mientras tanto, inverna.

La hibernación, por supuesto, es vida suspendida, un recordatorio pero nunca la metáfora de la muerte. En el contexto de la literatura hispanoamericana el término tiene un significado adicional: hibernación también es una metáfora de uno de los tres estados del ensayo en el Nuevo Mundo de que me ocupo. El primero, ya brevemente discutido, es la prosa americanista de Martí, Rodó, Vasconcelos y Martínez Estrada. El segundo, al que sólo he aludido, es el ensayo-hibernación o el ensayo como especie asimilada. El tercero es el ensayo autónomo, del que hay relativamente pocos ejemplos en la literatura hispanoamericana.

El ensayo-hibernación es común a una amplia variedad de literatura narrativa, ya sea como una forma agregada o una estructura superpuesta o implícita. Un ejemplo del primero es una de las innumerables declaraciones y monólogos del narrador en *Abaddón el exterminador* (Buenos Aires, 1974, p. 198), de Ernesto Sábato, sobre el lenguaje del arte y el lenguaje de la ciencia. Un ejemplo del último (estructura superpuesta o implícita) son las especulaciones de Borges sobre el infinito y los números en sus cuentos "La biblioteca de Babel" y "El libro de arena", o sus ideas sobre el sentido del espacio en la poesía en "El Aleph". Uno también se inclina a creer que un ensayo clásico (y autónomo) como "Modesta proporción encaminada a evitar que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres y el país, y para convertirlos en beneficio público", de Jonathan Swift, es un modelo y un estímulo de elevada potencialidad para futuras y arriesgadas empresas en la sátira y en la literatura del absurdo (en cualquier género), como el episodio de la lotería manejada por niños en *El otoño del patriarca*, de García Márquez. O, igual que los conceptos sobre las crisis de fe y de racionalidad que expresa Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* encuentran elaboración metafórica en su novela *San Manuel Bueno, mártir*, la asimilación teórica de la doctrina tántrica en los ensayos de Octavio Paz en *Conjunciones y disyunciones*, encuentra una aplicación creativa en su poema *Blanco*.

Finalmente, y con mayor importancia, está el ensayo autónomo, que incorpora un considerado equilibrio de experiencia y creación; un deseo implícito de lograr la síntesis: ver las cosas en su totalidad a través de sus imágenes y símbolos, y los poderes de persuasión en cualquiera de varios niveles intelectuales o emocionales, en los que el autor abiertamente reclama la participación colaboradora del lector: Alfonso Reyes en *Visión de Anáhuac* y en la mayor parte de *El cazador y Acorajes* (hasta la fecha, Reyes es probablemente el más puro autor de ensayos en Latinoamérica; es un sacerdote de lo benigno y un sabio lúcido, y su mundo está siempre en armonía con las perfecciones técnicas hábilmente explicadas por James Willis Robb; Reyes habla a su lector con más intimidad que ningún otro prosista de su tiempo); las diminutas obras maestras de ironía, de Julio Torri; el breve discurso poético de Pablo Neruda sobre la arena, en *Una casa en la arena*; la recapitulación discreta y sensible que hace Mariano Picón Salas de su adolescencia en un contexto histórico, en el Capítulo I de *Regreso de tres mundos*; Octavio Paz al hablar de la sensibilidad mexicana en *El laberinto de la soledad*, o de

sus propias intuiciones poéticas del fin de la era moderna en "Los signos en rotación". El logro de Paz consiste en haber ido al mismo paso que el mundo —poéticamente, intuitivamente— en su aturdidora espiral hacia lo desconocido: de la Antigüedad a la Era Moderna el orden se hizo caos y a partir del caos surgió nuestra presente soledad.

Los astros dejaron de ser la imagen de la armonía cósmica. Se desplazó el centro del mundo, y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante, los mundos no dejaron de ser el mundo ni el hombre los hombres. Todo era un todo. Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión.⁵

Dispersión del hombre; dispersión del espacio que habita y en el que medita; dispersión, podríamos añadir, de las formas literarias en las que escribe.

De Montaigne a Ortega y Gasset y a Reyes, los ensayistas han sido notablemente modestos al intentar definir su arte, cosa que probablemente está bien. En una de muchas instancias de la gracia acrobática de su pensamiento, Ortega dijo que el ensayo era "la ciencia, menos la prueba explícita", y su frase prendió, como un verso de una canción popular. Con frecuencia y citado casualmente como una suerte de axioma implícito, ahora es importante advertir que ésto era falso. Dos simples jeroglíficos me ayudarán a explicar lo que quiero decir:



Sea el símbolo A la mosca común en la perspectiva exigente de la ciencia y (por extensión y de acuerdo con la connotación más amplia de *ciencia* en español) en la perspectiva más general del conocimiento.⁶

⁵ "Los signos en rotación", en *El arco y la lira*, 2a. Ed. (México, 1967), p. 260.

⁶ El significado de *ciencia* que Ortega tiene en mira, en su celebrado dictum; incluye la filosofía y parece más próximo a una interpretación estricta que a una libre. Fue escrito en defensa de su propio método, en el Prólogo a *Meditaciones del Quijote* (1914), y en él insistía sobre la existencia de la demostración en la mente del escritor; en consecuencia, la licencia poética del escritor consistiría en una elipse: "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 intelectual en no escribir nada susceptible de pruebas sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados". (*Meditaciones del Quijote*, Madrid 1960, p. 12).

Justamente aquí vemos con toda claridad la falacia de Ortega. Ha dicho, de hecho, que el ejercicio de escribir creativamente es filosofía cubierta o encubierta, que el escritor —a pesar de todo su "honor intelectual"— somete al lector a un encubrimiento al retirar de su texto "toda apariencia apodíctica", y que si el lector se toma el trabajo de profundizar a través de las capas exteriores y decorativas de la literatura, encontrará en el fondo a la bella durmiente de Ortega: la filosofía. Sólo un filósofo que chapotea en la literatura sería capaz de afirmar tal cosa. Aun cuando no considero la definición de Ortega "apta"

Sea el símbolo B la mosca común en la libre perspectiva de la literatura. Las líneas no paralelas que convergen en la mosca en el símbolo A reflejan el movimiento convergente de la mayoría de las deducciones científicas y conclusiones filosóficas. Las líneas no paralelas que divergen de la mosca en el símbolo B reflejan el movimiento divergente, expansivo de casi todas las concepciones y visiones literarias. La ciencia aísla y define provisionalmente, con el propósito de encontrar para la mosca (*musca doméstica*) su correspondiente función en el equilibrio de la naturaleza, o el orden universal de las cosas. Las analogías de la ciencia tienden a la objetividad; su principal contexto es el sistema. La literatura, por otra parte, asimila y selecciona arbitrariamente. Su propósito central es retórico: es decir, el mejor uso posible del lenguaje para lograr un efecto artístico, diciéndonos lo que es sustantivamente bello y adjetivamente verdadero. La literatura debe seleccionar y explotar el potencial metafórico de la mosca (*Musca poética*). "En el principio fue la mosca", escribe Augusto Monterroso. Las analogías de la literatura tienen sus raíces en la subjetividad; el principal contexto de la literatura es el punto de vista personal.

Ortega nos haría creer que el ensayo es ciencia truncada, ciencia o filosofía formal sin la demostración que le da su significado final, aun cuando la "demostración" es el elemento menos importante en la literatura. La parte más engañosa de la fórmula de Ortega es la resta que hace de algo en donde lo que debió hacer era sumar algo. Concedido: la ciencia y la literatura pueden tener puntos de partida similares e incluso idénticos. Ambas exponen preguntas fundamentales, pero mientras que las preguntas de la ciencia conducen a respuestas apropiadas y definitivas, las de la literatura se formulan con la profunda premonición de que las respuestas apropiadas y definitivas no pueden encontrarse. La literatura puede pedir y de hecho pide prestados conceptos científicos (la "Gran Detonación" como el origen del universo, la infinitud de los números, el concepto de Einstein respecto al espacio-tiempo, la tercera ley de la termodinámica, etc.), pero jamás se funda en ellos. Como señala Lionel Trilling: "Cuando hablamos de la relación entre la literatura y las ideas, las ideas a las que hacemos referencia no son aquellas de las matemáticas o de la lógica simbólica, sino sólo aquellas ideas que pueden despertar y que tradicionalmente han despertado los sentimientos: las ideas, por ejemplo, de la relación de los hombres entre sí y hacia el mundo".⁷ Uno se

como la llama Thomas Mermall (*The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*, New York, 1976, p. 3), estoy de acuerdo con la afirmación que precede el juicio de Mermall: "El hecho de que el ensayo se ocupa menos de las distinciones, diferenciaciones y progresión lógica, y más de la condensación y unificación, da al género un tono esencialmente retórico". La Introducción de Mermall incluye una sucinta reseña de conceptos sobre el ensayo desde el Renacimiento hasta el siglo Veinte (ver, en especial, pp. 1-5). Para una discusión de los posibles significados de Ortega de "prueba implícita" en el contexto de la filosofía idealística, ver *El sistema de Ortega y Gasset*, por Ciriaco Morón Arroyo, (Madrid, 1968), pp. 50-53

⁷ *The Liberal Imagination* (New York, 1953), p. 273. Parecido al punto de vista de Trilling es el de Ernesto Sábato (al que se alude en este artículo) en cuanto a distinguir entre el lenguaje del arte y el lenguaje de la ciencia. "La ciencia es la realidad vista por un sujeto prescindente. El arte es la realidad vista por un sujeto imprescindible. Esa incapacidad, incapacidad entre comillas, es justamente su riqueza" (*Abaddón, el exterminador*

ve forzado a llegar a la conclusión de que si la definición de Ortega fuera a ser reconstruida, y vaya que debería serlo, tendría que rezar así: "El ensayo es una idea, más su desarrollo implícito". Menos ambicioso al inventar definiciones que el ambicioso joven autor de las *Meditaciones del Quijote*, pero asimismo más lúcido, era Alfonso Reyes. Reyes, en "Apolo o de la literatura" (el tercer ensayo en *La experiencia literaria*), hace la distinción, con sencilla claridad, entre la literatura y la ciencia al hacer un contraste entre una "proposición científica" ("El calor dilata los cuerpos") —es decir, un fenómeno establecido y la ley natural—, y una "proposición poética" ("Como un rey oriental el sol expira"). Subraya que la realidad de una puesta de sol no tiene importancia para el lector; lo importante es la alusión que de ella hace el poeta, el acontecimiento imaginario, y las asociaciones sinestéticas que evoca. Lo que falta es el hecho imaginario; no "la demostración".

De igual modo, el ensayo en la más pura de sus formas —así como en sus otras dos formas (el ensayo americanista y el ensayo-hibernación)— se aparta de la realidad, un fenómeno natural, o una idea, en busca de asociaciones infinitas; y el resultado es un acontecimiento, por lo general no premeditado y siempre único, que resulta ser la apertura de un nuevo mundo imaginario. Finalizaré con un ejemplo. "Las moscas", una obra maestra de tres páginas, incluida en *Movimiento perpetuo* (México, 1972), de Augusto Monterroso, es una máxima explotación metafórica, un monumento en miniatura dedicado al golpeado pero resistente arte del ensayo; es evocación, es ironía, y es, también, una insinuación de divinidades ocultas.⁸ Nadie, una vez que lo haya leído, podrá pensar más en la mosca como un simple insecto. "Las moscas" es prueba de que el ensayo vive a pesar de todo, y de que con todos los poderes regenerativos de la mosca en sí (*Musca poética*) algún día recobrará el lugar que le es debido en las librerías del mundo occidental.

Universidad de Pensilvania

(Buenos Aires, 1974, p. 198). Trilling y Sábato son humanizadores en fundamental oposición a Ortega, cuya deshumanización del arte empezó no en 1925 sino en 1914, o antes.

⁸ Las moscas han eludido el *Diccionario de símbolos tradicionales* (Barcelona, 1958) de Juan Eduardo Cirlot, obra rica en la fauna mayor y que incluye algunos de los insectos más legendarios (la hormiga, la abeja, el escarabajo, la cigarra y la araña); o Cirlot escogió eludirlas a ellas. Los numerosos epígrafes que aluden a las moscas en *Movimiento perpetuo*, de Monterroso, fortalecen su tesis de la simbólica universalidad de la mosca. Pero Monterroso pasa por alto obras como su propio "Las moscas", en las que la *Musca doméstica*, transformada en *Musca poética*, representa un papel principal. Las moscas simbolizan la envidia y la venganza mezquina en "Las Moscas del mercado", de Nietzsche, en la Primera parte de *Also sprach Zarathustra*. Alfonso Reyes observa su perpetua ubicuidad y la forma en que sugieren la indestructibilidad de objetos no deseados, como cuellos raídos y hojas de rasurar usadas ("Los objetos moscas", en *Tren de ondas*, 1932). Para Jean Paul Sartre, en *Les Mouches* (1943), las moscas adoptan la función de las furias de Esquilo (*Las Euménides*); son recordatorios repulsivos e incesantes de la necesidad que tiene el individuo de una conciencia de la responsabilidad personal.