

INTRODUCCIÓN:
EL ENSAYO ENTRE LA FICCIÓN Y EL PENSAMIENTO

POR

RITA DE GRANDIS
The University of British Columbia

¿Qué relevancia tiene preguntarse por el destino de este género literario, expresión del libre discurso reflexivo de un yo moderno en búsqueda de nuevas figuraciones de la conciencia, cuando en la posmodernidad o modernidad tardía, la literatura y su yo parecieran haber perdido su novedad y radicalidad crítica, fagocitados por el fetichismo de la mercancía o el de la virtualidad tecnológica? ¿Qué nuevas bifurcaciones modélicas y qué bases históricas ha adoptado “el centauro de los géneros”, aquel que en el siglo XIX hiciera de América su laboratorio histórico? ¿Cuáles son los límites del ensayo dentro del conjunto de los saberes y géneros instituidos, cuando en su presente etapa parecieran haberse fundido en la modelización ensayística la filosofía y la ficción, resultado de la operación lingüístico-semiótica que disparara el estructuralismo y las diversas formulaciones del pos-estructuralismo? Estos son algunos de los tantos interrogantes que los contribuyentes de este volumen intentan responder a través de los autores y textos elegidos.

Válganos retomar el prólogo de los *Ensayos* de Michel de Montaigne y los indiscutibles teorizadores del ensayo moderno para recomponer su *ars combinatoria*, examinando las características morfológicas de esta forma que vino a irrumpir la estabilidad de la teoría de los géneros literarios.

En dicho prólogo leemos:

Este es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertiré que con él no persigo ningún fin que no sea privado y familiar; tampoco me propongo con mi obra prestarte ningún servicio, ni con ella trabajo para mi gloria. [...] quiero solo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo; mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto reverencia pública lo consienta. (Montaigne 76)¹

¹ Citado por Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘Ensayo’” 185.

Con estas palabras Montaigne sienta las bases de nacimiento del nuevo género de la modernidad e inaugura el término que lo portará: Ensayo.² Y desde su emergencia las tres grandes y tardías teorías del ensayo elaboradas cronológicamente, por Georg Lukács (1910), Max Bense (1947)³ y Theodor Adorno (1958)⁴ retoman para su reflexión filosófica ineludiblemente los rasgos esbozados por el iniciador del género.

¿El Ensayo es o no un género literario? Esta ha sido la pregunta fundamental para su consideración y definición dentro de la teoría tripartita de los géneros literarios, una teoría para la cual los géneros eran tres e iban a ser tres (lírica, epopeya y drama).⁵ Y lo misceláneo, aquello que no cabía en esas casillas, era agrupado bajo la categoría de “Didácticos” (tomada del viejo Diomedes), o bien “Argumentativos” (en la tradición de la Retórica) (Pozuelo Yvancos 181).⁶ Por tanto, cuando los teóricos arriba mencionados se plantearon seriamente y, contra el prejuicio imperante, intentar definir esta nueva forma, tuvieron que hacerlo desafiando y abriéndose paso entre las antítesis de afirmación/negación establecidas por las teorías de los géneros.⁷ Lukács, en su célebre “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, que abre *El alma y sus formas* (1910), y Max Bense, en *Sobre el ensayo y su prosa* (1947), tratan este asunto. Lukács consideraba que el ensayo se acercaba más al arte que a la ciencia por el tipo de intuición y configuración que era, pues en la ciencia imperan los contenidos y en el arte las formas. Pero por *forma* sugiere que se requiere pensar el carácter no progresivo del conocimiento, el orden de los estados de las cosas, la intervención crítica o ensayística y su propio valor autónomo del progreso de los conocimientos. Bense, por su parte,

² En Inglaterra Francis Bacon así titulará también a los suyos: *Essays* (1597). Max Bense considera su emergencia como “espíritu de época” los siglos xvii y xviii como el inicio de “una atmósfera espiritual crítica, problematizadora”, afirmando que en Inglaterra fue Bacon quien desarrolló el género y en Alemania Lessing, Möser y Herder (26).

³ El texto tuvo dos publicaciones, la primera en el *Kölnische Zeitung* en 1942 y la segunda en 1947 bajo el título “Sobre el ensayo y su prosa” (Weinberg, “Presentación” 7).

⁴ Escrito entre 1954 y 1958, y publicado en *Noten zur Literatur I* y más tarde en *Gesammelte Schriften II*.

⁵ Esta tripartición tiene sus raíces en la tradición de la Poética renacentista y luego la romántica derivada de la embrionaria caracterización que Platón distinguió en el libro III de *La República* sobre los modos enunciativos, desembocando en un sistema que nació como clasificación de modalidades de enunciación y que se desarrolló como modelo desde el que clasificar los géneros literarios, que eran y son mucho más que simples modalidades del discurso (Aullón de Haro 16).

⁶ Dentro de un criterio enunciativo y expresivo-temático (prosa doctrinal) se intentaba aunar todo aquello que permitiera incluir al mismo tiempo la Biografía, la Historiografía, la Filosofía, la Estética (Tratados de Pintura o de Música) el libro de educación de Príncipes, etc. (Pozuelo Yvancos 181).

⁷ En esta tradición se inscribirían también la distinción hegeliana de géneros poéticos y géneros prosaicos, o artísticos y no artísticos, la distinción de Schiller de géneros poéticos como “modos del sentimiento” y, sugiere Aullón de Haro, los géneros científicos como “modos de la razón”. El Ensayo trascendería la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía como discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y de la razón (Aullón de Haro 18).

distinguirá entre “tendencia” y “creación” (“la creación es una categoría estética, mientras que la tendencia ocupa su lugar natural en la ética”) (22), afirmando que en el ensayo se dará una coincidencia entre ambas categorías. Y más tarde Adorno, en “El ensayo como forma”, confirmará la ambivalencia morfológica del ensayo sosteniendo que “el ensayo está desacreditado como producto mestizo; que carece de una tradición formal convincente; que sólo intermitentemente se han satisfecho sus enfáticas demandas; todo se ha constatado y censurado bastante a menudo” (11). Así, no cabe duda de que históricamente el ensayo se ha resistido a una efectiva definición genérica, así como a una inserción estable en la historiografía literaria, o en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos a los cuales se le solía añadir de modo subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extra-artística como la oratoria, la didáctica y la historia (Aullón de Haro 14). La dificultad de definir el ensayo a partir de, o en función del racionalismo binario de afirmación/negación respecto de las duplas Arte/Ciencia, Tendencia/Creación, Géneros Poéticos/Géneros Prosaicos, Géneros Artísticos/Géneros no Artísticos atenta contra la naturaleza misma de su definición, aunque no pueda extrapolarse de la misma como su engendro perverso. Prueba de ello son los certámenes literarios en los que el membrete ensayo convoca una amalgama de textos de muy diferente naturaleza –monografías académicas, tratados y ensayos argumentativos, junto con los pocos que tienen un carácter más personal, o propiamente “literario”,⁸ es decir, y en palabras de Pedro Aullón de Haro (*Teoría del ensayo* 105-13), aquellos que corresponderían a los que él denomina “géneros ensayísticos” (citado por Pozuelo Yvancos 197) del “ensayo” propiamente dicho.⁹ La dificultad conceptual del ensayo precisamente reside tanto en su carácter de sustantivo (ensayo), es decir en tanto que *género*, como de su carácter de adjetivo (*literario*), esto es, de sus rasgos ficcionales (Pozuelo Yvancos 179). Y esta dificultad se pone de manifiesto por el tipo de discurso que produce porque es “especulación sobre objetos específicos, culturalmente ya preformados” (12) dirá Adorno, y, por el sujeto que lo enuncia porque con el ensayo irrumpe una nueva forma del Yo, que emparentado

⁸ Pozuelo comenta una anécdota personal de su participación en los jurados de los premios nacionales de literatura, en su caso en el 2003 en España. En lo que a mí concierne, me encontraba en Chile en 2008 cuando leí que la categoría Ensayo no había sido adjudicada en el Premio Nacional de Literatura Chilena. ¿A qué se debió ese vacío?, nos preguntamos.

⁹ Aullón de Haro considera los géneros ensayísticos como géneros ideológico-literarios diferentes tanto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las relaciones de tipo científico. Dentro de lo que denomina “sistema global o total de género” parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide invertida, cuyos tres vértices son los géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos. La pirámide sería invertida considerando que los presocráticos inician el lugar indiferenciado del que surgirá la subsiguiente dualidad científica/artística o poética (Aullón de Haro, “El género ensayo” 19).

con la autobiografía, se diferencia de ella en determinados rasgos, y no es el Yo de la lírica ni el de la ficción narrativa.

¿Cuáles son entonces los principios que conforman la identidad formal del ensayo?

Consideramos fundamentalmente dos: uno el tipo de discurso que produce y dos, el tipo de sujeto de la enunciación que lo constituye. Como género “impuro” el ensayo definiría un tipo de texto que no es predominantemente artístico, o de ficción, como tampoco científico, o teórico, sino que se hace un lugar entre un espacio intermedio entre uno y otro extremo, inclinándose hacia la crítica o la presentación de ideas. En palabras de Adorno: “[...] el ensayo no admite que se le prescriba una competencia. En vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún *el ocio infantil*, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho” (“El ensayo como forma” 12; énfasis nuestro sobre el que volveremos). Pero esta novedad no surge de la nada. Es necesario trazar el sinuoso mapa de su propia historia, como el que trazara Bajtín para la novela dejándonos una historia tan arqueológicamente compleja sobre sus antecedentes, como para aprehender su novedad como su continuidad histórica tanto en su modo de enunciación como en las transformaciones de las normas históricas. Entonces, y con Pozuelo Yvancos, rastrear la historia de cada una de estas dos grandes familias (la de “los géneros ensayísticos” y la de los “ensayos literarios” (en la terminología de Aullón de Haro) permite aprehender lo nuevo que hay en el ensayo dentro de la teoría de los géneros literarios. Ello implica no sólo atenerse a categorizaciones puramente enunciativas, sino a sistemas complejos de expectativas históricas, con un funcionamiento variado y complejo. Pozuelo, tomando de la lingüística de Eugenio Coseriu la noción de *norma histórica* que define “[...] el horizonte de expectativas de los modelos intertextuales en un funcionamiento en todo caso polisistémico que incluye posiciones enunciativas, tradiciones temáticas, moldes estilísticos y niveles de lengua [...]” (181), define el ensayo como más cercano a la idea de estilo que de modo de enunciación. Pozuelo contiene que para la nueva categoría de *ensayo* hubo que imaginar otra casilla en la que la sinuosa historia de la Poética, con los enormes esfuerzos por aunar en una casilla un sistema de géneros muy distintos, demuestra cómo “[...] los géneros, les llamemos literarios o no, dejan de ser normas históricas, para poder entrar en el sistema, a condición de perder todo cuanto les hacía ser operativos como ‘invitaciones a una forma’ en un horizonte de expectativas o de recepción muy concreto, único *habitat* posible para un género” (181; énfasis mío).

La nueva denominación y su sentido en Montaigne es resultado de su autoconciencia en los usos de los géneros y de su necesidad de salirse de ellos, impelido por la exigencia de hacer emerger una nueva norma histórico-literaria que Pozuelo denomina “escritura del yo”, es decir, un nuevo modo de escritura, *la escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica, alejándose de la prosa doctrinal, y cuyo estatuto autobiográfico también comienza a diferenciarse en el



Renacimiento. En otras palabras, el horizonte de emergencia de este tipo de “escritura del yo” es el contexto necesario para el nacimiento y vida del ensayo. Los *Ensayos* de Montaigne conviven con sus primos hermanos, las formas de la autobiografía, formulaciones ambas de un estatuto escritural que va afirmando o ganando sus formas, su lugar propio en el horizonte textual de su momento y que habría de situar lo *personal* como isotopía definitoria de su configuración *discursiva*. Discursiva en el sentido de E. Benveniste, es decir, de la distinción que establece el lingüista entre Historia y Discurso; siendo la enunciación histórica relato de los acontecimientos del pasado que se vale del tiempo verbal del pasado simple. El Discurso, por su parte, es una enunciación que supone un locutor y un oyente, y la intención del primero de influir sobre el segundo, y su tiempo verbal, el *passé composé*, en cuyo aspecto reside el acto locutivo. A partir de esa distinción, Starobinski (88) definirá la escritura autobiográfica como una mezcla de ambos tiempos, en la medida en que el autobiógrafo remite a los hechos y a su vivencia en simultaneidad. Para Pozuelo, el yo del ensayo “[...] da un paso más y deshace tal mixtura, para hacer que prevalezca el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma” (187). Por eso, mirados desde una perspectiva histórica, los hechos a los que se refiere el ensayista, sus afirmaciones o argumentos perderán el interés conforme la progresión del conocimiento sobre los hechos que tratan los dejan sin actualidad. Si desaparece la “Tensión discursiva del Autor”, no hay ensayo que resista el paso del tiempo, y por ello el valor literario de su forma no se dirime nunca en el plano de su contenido, es decir, de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura o mejor cimiento de la propia forma (Pozuelo 187).

El rasgo definitorio de la nueva escritura del yo que es el ensayo, es el hecho de que sea precisamente eso, *escritura*, esto es, que, a diferencia de otros géneros (como la lírica, la novela, el cuento, la epopeya, el teatro) este YO, no tiene una formulación oral.¹⁰

Para el ensayo como “escritura del YO” existe una estricta interdependencia entre la emergencia del yo en la cultura occidental y la escritura, que viene vinculada a un cambio notable de las condiciones de creación, pero también de transmisión de los propios textos. Quizá esto explique la ausencia de autobiografías propiamente dichas en el mundo antiguo. Bajtín (284) decía que el *cronotopo* de la autobiografía era individual y privado, frente al del panegírico o las biografías (muy abundantes en el mundo antiguo) cuyo *cronotopo* era el ágora. El encomio, el panegírico, la loa, las biografías de hombres ejemplares, son ejercicios que expulsan lo privado, el ámbito en el que Montaigne sin embargo insiste mucho, las formas de lo íntimo. El engarce entre una y otra forma estaría,

¹⁰ Dentro de la familia de “escrituras del yo” Pozuelo señala que otros géneros han tenido una larga tradición oral o en su misma configuración les ha sido fundamental la recitación o el canto como en la épica y la lírica y también es el caso de la tragedia y del teatro que durante siglos estuvieron ligados al verso y a la declamación (183).

según ha sido constatado por todos, en las *Confesiones* de San Agustín, quien contribuye a dar el paso decisivo en las coincidencias que tiene el género ensayo de Montaigne con la propia autobiografía. No es preciso que una escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica o la picaresca), sino que ese yo sea una forma de las realizaciones históricas del YO, que el Yo sea un AUTOR, esto es, que sea reconocible como unidad creativa dentro de una obra. Según Pozuelo, esta emergencia de un Yo vinculado a la noción de Autor-Obra, estudiada primero por Michel Foucault¹¹ y luego por Florence Dupont y Roger Chartier, revela de qué modo este YO deviene objeto de representación y no sólo sujeto de ella. Así, ya no será el documento que fijará el evento sino la “representación”, es decir, la sustitución de lo que realmente ocurrió (objeto de la Historia) por el signo (*poiesis*), esto es, construcción, configuración. Entonces, con Pozuelo y otros, el ensayo se inscribe en la tradición histórica de las Memorias, la autobiografía, el diario íntimo, es decir, en ese entrelazamiento entre escritura, autor y obra, y esa emergencia coincide con el Humanismo,¹² hasta llegar a Montaigne, que sella el vínculo del ensayo con lo propiamente autobiográfico y con la idea de un modo de tratar los asuntos, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, puesto que importan menos los temas que la perspectiva que se esboza sobre ellos, menos la perfección analítica y estilística, y más su carácter de sondeo, de avizoramiento, de divagación que muestre y afirme la libertad de un pensamiento sin sujeciones de autoridad, sino que la ejerza según su propia voluntad. Así, el nuevo género queda asociado al procedimiento de la *tentativa*, de la libertad de juicio y de la impronta personal. Todos los rasgos que podrían extraerse de este programa, o bien el que se enuncia en el fundamental capítulo I, XXVI sobre “La educación de los hijos” y en otros muchos lugares de los *Essais*, están delimitando no un género como clase de textos, sino una *actitud*, un modo de proceder en los textos, en la organización de un discurso, un *estilo* en el que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en criterios de autoridad, sino asimilada y transformada en perspectiva desde su misma personalidad (Pozuelo 186). He aquí para Pozuelo la afirmación más importante del ensayo como traducción de una nueva actitud, de un Nuevo Estilo, que definirá una intención frente a la escritura y un modo personal lo que esa escritura modula en sus afirmaciones (186). Como dijéramos, los hitos fundamentales posteriores de Lukács,

¹¹ Aunque Foucault, en “Qué es un autor?”, los refería al siglo XVIII, precisamente porque su enfoque fue mucho más sociológico que crítico literario, para Pozuelo fue mucho antes que se configuró la Obra de un AUTOR en condiciones de decir su propio YO. Se podría remitir al proceso por el cual va emergiendo la escritura como forma de procesamiento de los textos ya no vinculable al código o a un conjunto misceláneo de códigos diversos, sino al libro que se concibe unitario plegado ya a una obra concreta. Nótese que Pozuelo considera equivalentes los términos Obra/Libro, no distinguiendo entre el objeto material (libro) y el conjunto textual (obra).

¹² En el arco que va del Dante y Petrarca a sus comentaristas.



Bense y Adorno son prueba ineludible de ese rasgo fundamental de estilo que Pozuelo define como “*una Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor*” (187). Tensión que hace de este sujeto de enunciación un *yo ejecutivo*¹³ por esa fuerza ejecutante que le imprime a su Discurso, porque esa intervención sobre un asunto es fundamental en la figuración de su Yo. De ahí que este yo no sea ficcional del mismo modo que lo es en la lírica o en la novela, en tanto este yo no permite que se separen las categorías de la enunciación y del Autor. No es que no sea una construcción del discurso y de la Obra (libro para Pozuelo), sino que en este movimiento de lucha de fuerzas entre Discurso y Autor, tanto el Discurso modela al autor como el Autor se abre paso en el Discurso. Lukács saca el ensayo de la sola Estética y de la Crítica literaria y lo acerca a un tipo de escrito, citando a Platón, a Montaigne, a Kierkegaard, en los que es fundamental la impronta vital del temperamento del escritor y lo que llama “vivencia concreta de las ideas”, puesto que hay vivencias que no podrían ser expresadas por ningún otro gesto y precisan expresión. Esta idea de vivencia concreta de las ideas acerca a Lukács a una concepción inmanentista de la forma vinculada a la idea de destino. Hay un momento en que Lukács compara el ensayo con la poesía para marcar diferencias solamente de acentuación. Si la poesía recibe del destino su perfil, su forma, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino:

El momento crucial del crítico [sinónimo del ensayista en Lukács], el momento de su destino, es pues aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma... pues el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, la realidad anímica contenida en ella. (25; citado por Pozuelo Yvancos 189)

Como se sabe, Adorno replicará irónicamente esta mística inmanente de la forma así como esa separación radical entre Arte y Ciencia, pero, para Pozuelo, contrariamente a Adorno, en la reflexión de Lukács hay algo que excede el esteticismo de la forma y es esa idea de que el ensayo es otra vía de la imagen de la vivencia, distinta a ella, pero que logra mantener la dimensión vital de la vivencia, trascendiendo la propiedad o impropiedad de sus contenidos, y poniéndose al resguardo de la evaluación en el devenir histórico de los conocimientos *per se*, para rebasarlos a través del punto de vista que se erige en criterio de legitimidad artística. Por eso Adorno, en un *tour de force*, aclara el pensamiento de Lukács citando nada menos que a Max Bense, que Pozuelo señala para enfatizar lo que Pozuelo denomina “*Tensión discursiva de un pensamiento ejecutándose*” (189). Así es como Bense, citado por Adorno, explica que:

¹³ Y en lo de que *ejecutivo* tiene este yo del Ensayo se emparentaría con el yo lírico por cuanto ambos comparten la temporalidad del Discurso que emerge con fuerza en el presente de la enunciación. Además, ambos Yo comparten esa tensión con el evento, acontecimiento, asunto o situación (Pozuelo 187).

Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, en que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir. (Adorno 28; citado por Pozuelo Yvancos 189)

Más abajo y también citado por el propio Adorno:

El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues el que critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que establecer condiciones bajo las cuales se hace visible de nuevo un objeto en forma diversa que en un autor dado; y, ante todo, hay que poner a prueba, ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto; éste es precisamente el sentido de la ligera variación a que el crítico somete el objeto criticado. (Adorno 30; citado por Pozuelo Yvancos 189)

Es notable, para Pozuelo, que Adorno cite de Bense precisamente aquellos momentos de su ensayo que poco se alejan de las ideas de Lukács, respecto a la vindicación de la vivencia, de la imagen y la dependencia de esa vivencia con la forma de la escritura. De modo que, desde una perspectiva de historia de los géneros, Pozuelo y Aullón de Haro vuelven a Montaigne, pero a Montaigne en Lukács, Bense y Adorno, para sintetizar los dos rasgos fundamentales del ensayo como un tipo de discurso híbrido (“mestizo” en la apreciación de Adorno) producto del proyecto de libertad en sentido kantiano y de la caída de la Poética clasicista en cuanto caída de su concepción de finalidad artística y literaria (“finalidad sin fin” para Kant), reformulada por Hegel como fin en sí mismo, en un concepto estético de inserción artística (Aullón de Haro 17).

El ensayo produce un discurso caracterizado por el libre discurso reflexivo como fundamentalmente sintético de la pluralidad discursiva; accede a ser interpretado desde la simultaneidad en el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva. Su autonomía formal estaría dada para Adorno en la espontaneidad subjetiva (*tensión discursiva* para Pozuelo) y en su forma crítica “El ensayo consume las teorías que le son próximas: su tendencia es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte. El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica immanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología” (Adorno 28).

Cabe finalmente preguntarnos si el ensayo literario de fin y cambio de siglo accede a su propio funeral junto con el de la era Gutenberg, como algunos vaticinan, o si se ha potenciado avanzando en otros campos de la ficción en esa tensión estructurante entre ficción y pensamiento. Los ensayos que han respondido a esta convocatoria ofrecen sus respuestas a variados aspectos de la problemática del ensayo.



ORGANIZACIÓN DEL VOLUMEN

El fin de siglo ha encontrado a críticos literarios hispanoamericanistas y otros teóricos debatiéndose sobre el ensayo, este género que estuvo tan comprometido con las definiciones de América como continente de una atrasada (*belated* en palabras de Kadir Djelal) modernidad, inextricablemente vinculada a su condición colonial. Los grandes ensayos de identidad que marcaron el fin del siglo XIX y comienzos del XX dieron paso a una proliferación de nuevas formulaciones identitarias vinculadas a las transformaciones históricas acaecidas a lo largo y ancho del siglo XX. Vuelta la mirada a este otro fin y cambio de siglo, el ensayo evalúa los costos ideológicos, históricos y culturales de dichas transformaciones, proponiendo diversas rectificaciones a través de nuevas figuraciones combinatorias en las que se revisan tradiciones instituidas del pasado, sobre todo aquellas de las décadas de los sesenta-setenta, a partir del parteaguas que significó la Revolución Cubana.

El ensayo cubano se ha revelado como una forma muy productiva para examinar su fin de siglo revolucionario desde su presente pos-Perestroika, a través, entre otros aspectos, del impacto en el lenguaje, en la literatura, en las cuestiones de género sexual y en el exilio. Catharina Vallejo, en “Vasos comunicantes: Persistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007”, aborda el ensayismo femenino propiciado por un grupo de escritoras que, contrariamente a lo que Mary Louise Pratt considera (que el ensayo de género generalmente no se preocupa por la cuestión nacional), practican el ensayo insoslayablemente vinculado a la problemática de “lo nacional” y su “diferendo político”, reexaminando el período revolucionario duro y sus avatares posteriores, así como la singularidad de su situación presente. Valiéndose de una periodización que distingue dos períodos (antes y después del denominado período de Rectificación hacia mediados de 1980), Vallejo sitúa la emergencia de este tipo de ensayismo con la entrada en Cuba de la problemática feminista y posmoderna, así como el acceso al mundo electrónico, fenómeno que posibilitó el lanzamiento de revistas virtuales, la divulgación, publicación e integración de escritores y escritoras en redes de circulación internacionales y norteamericanas. Su corpus se concentra en la ensayística de cinco escritoras modelo procedentes de distintas generaciones: Graciela Pogolotti, Luisa Campuzano, Margarita Mateo Palmer y Zaida Capote Cruz, considerando a Luisa Campuzano como la voz crítica de mayor resonancia en este campo. Lo singular de estas escritoras es que constituyen una formación colectiva mancomunada en la elección del género ensayo como gesto rectificador de la exclusión genérica y literaria a la que fueron sometidas las mujeres escritoras bajo la retórica de la era revolucionaria. Esta conciencia de grupo desarrolla una voz colectiva hecha de “vasos comunicantes” temáticos en la que el ensayo se practica, entre otras formas, bajo modelizaciones pre-intencionadas como la fórmula del prólogo, prefacios, presentaciones que promueven y afirman precisamente la identidad de un



colectivo nacional femenino abocado a articular una voz autorreflexiva con perspectiva histórica (desde incluso antes de la Revolución de 1959) y a crear una genealogía de mujeres ensayistas dentro de la cual Gertrudis Gómez de Avellaneda es considerada la “madre del ensayo escrito por mujeres”.

Margarita Mateo Palmer se destaca por una escritura híbrida (ensayo, narrativa, opinión, discusión y ficción), expresándose también de manera humorística; los trabajos de Zaida Capote, la más joven del grupo, señalan una nueva época de escritura y pensamiento sobre las mujeres, caracterizados por una contundencia explícita rayana con la escritura polémica y desafiante; la escritura de Luisa Campuzano se destaca por una sintaxis de períodos largos y de tono menospreciante que evoca el tono auto-mortificador de Sor Juana; Graciela Pogolotti abunda en recuerdos con una clara impronta autobiográfica, y Nara Araújo modula su escritura desde un registro académico fundamentado en la teoría feminista o literaria. Estas “novísimas” escritoras y ensayistas rectifican las perspectivas hacia la mujer en Cuba y debaten la creación verbal en la Revolución, situando una ruptura fundamental de la mujer ensayista en las primeras décadas de la época revolucionaria. Recuperan distintos momentos y grupos de mujeres que en Cuba abogaron por los derechos femeninos, en conferencias, aulas universitarias, páginas periódicas y tratados publicitarios, como fue el caso en la década de 1930, en la época prerrevolucionaria y luego en el paréntesis que significó la escasa escritura ensayística femenina inmediatamente posrevolucionaria, que, a pesar de la gran ruptura política que produjo la revolución de 1959, sus cambios sociales excluyeron la distinción genérica. En el recorrido que Vallejo propone, el ensayo es el género que abre nuevas posibilidades nominativas porque enmienda, resarce y se apropia de la práctica de un género vedado: el ensayo, tradicionalmente marcado por la cuestión de diferencia genérico-sexual. En esta apropiación femenina el ensayo adquiere poder intelectual genérico en tanto herramienta para decir y participar en la escena pública.

De manera complementaria, Graciela Salto examina otro núcleo de debate ensayístico finisecular en Cuba, esta vez centrado en la lengua poética, como *locus* de cuestionamiento de los valores asignados a los usos de la lengua (el coloquialismo o conversacionalismo) dentro de las matrices culturales pautadas en los primeros años revolucionarios, amén de los temas heroicos. En “Ensayos sobre la lengua poética en Cuba” Salto destaca que si bien el gobierno revolucionario no precisó un mandato estilístico, a mediados de 1961, con la creación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, se instala una lengua dominante que opaca el experimentalismo vanguardista. Por eso no es casual que a partir de fines de la década de los ochenta y en los noventa críticos como Osmar Sánchez Aguilera, Damaris Calderón, Víctor Fowler, entre otros, comiencen a hablar de “postconversacionalismo” en una variedad de prácticas en las que el ensayo emerge como una revisión del imaginario poético revolucionario. Dos aspectos de este nuevo ensayismo sobre la lengua se destacan: uno vinculado a la valoración de la oralidad en



relación irónica respecto del lenguaje revolucionario y el otro vinculado a la renovada indagación en los elementos del choteo articulados con rasgos del barroco como la burla y la risa, como estrategias de subversión de la unicidad simbólica de la lengua poética cubana. En este proceso de innovación y continuidad, Salto rastrea la idea de la peculiaridad americana de la lengua, dentro de una sostenida tradición que en Cuba tiene a comienzos del siglo XIX un destacado primer léxico americano editado en 1836, por Esteban Pichardo Tapia y luego en el período republicano con *Catauro de cubanismos* (1923), de Fernando Ortiz, e *Indagación del choteo* (1928), de Jorge Mañach, sin olvidar que Martí ya le había otorgado rango poético al habla coloquial, recuperada en las décadas siguientes por movimientos africanistas y regionalistas. En esta serie que Salto mapea, aunque ajena a la misma, no falta el célebre ensayo de identidad de Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (1971), que según Salto inscribe una aporía reveladora sobre la lengua revolucionaria; el ensayista al retomar el tropo arielista para hablar del conflicto colonial afirma que sólo se puede hablar de dicho conflicto con *nuestra* lengua, es decir, con la que comparten el colonizador y el colonizado; y es precisamente esa *nuestra* lengua, en sentido bajtiniano, paradójicamente la lengua que la Revolución monologizará. Frente al llamado por una pluralidad lingüística del habla no oficial se vuelven a leer y debatir los autores agrupados en torno a *Orígenes*, porque ofrece una primera etapa poética liberadora de la norma conversacional, notablemente a través de la lengua de Lezama. En estas relecturas de *Orígenes* se configuran varias posiciones, entre ellas la de atribuir a los lineamientos poéticos de *Orígenes* la responsabilidad de promover una imagen mitopoética de la realidad que coadyuvó indirectamente en la formación de algunas matrices simbólicas del período revolucionario. En esta tendencia se destacan “Olvidar *Orígenes*”, de Rolando Sánchez Mejías, y “*Orígenes* y los ochenta”, de Pedro Marqués de Armas, ambos de 1987; “La lengua de Virgilio”, de José Antonio Ponte, en 1992, entre otros. En esta recomposición reñida de la poética de *Orígenes*, no deja de participar el grupo de ensayistas que Vallejo estudia. En efecto, será Margarita Mateo Palmer quien, en “Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje” (2006), acentúa la operación legitimadora de lo popular en Lezama, arguyendo que donde otros críticos y ensayistas detectaron errores ortográficos, incorrecciones, anomalías sintácticas, etc., ella (Mateo Palmer) ve en los usos populares de la lengua de Lezama un precursor de las teorías sobre la intertextualidad y la interdiscursividad. En el abigarrado cruce de posiciones y rectificaciones entre las ensayistas que tanto Vallejo como Salto examinan, ya sea desde la afirmación de una ensayística femenina o desde una ensayística sobre una renovada expresión de la lengua poética, el ensayo de Mateo Palmer –*Ella escribía poscrítica* (1995)– postula la reivindicación del choteo como un aspecto dominante de la cultura cubana vinculado al exceso verbal y ornamental del lenguaje. Una vez más el género ensayo se instala como el género productivo para redefinir América (Cuba en este caso), permitiendo reubicar y recomponer una nueva *ars*



combinatoria, diría Adorno, con aquellos materiales ya pre-formados que constituyen los autores del pasado que la Revolución separó por sus hablas y sus lenguas políticas. El ensayo sondea “algo que ya ha existido pero que se recompone” según Lukács y lo nuevo emerge “friccionalmente”, dirá Salto, distendiendo lo tenso, uniendo lo dividido o proscrito dentro de familia literaria cubana; el ensayo evalúa y propone un nuevo orden de lo existente.

Dentro de las gamas de este ensayismo finisecular no puede faltar el caso paradigmático de los intelectuales cubanos exiliados en la bisagra de los sesenta-setenta respecto de las últimas décadas del siglo, y radicados en los Estados Unidos donde se integraron a la academia norteamericana. Tal es el caso del destacado académico Gustavo Pérez Firmat, cuya actividad como ensayista, según Joy Landeira, sigue dos pautas en “Continuidades y diferencias ensayísticas en *My Own Private Cuba. Essays on Cuban Literature and Culture* de Gustavo Pérez Firmat.” Por un lado, practica un ensayismo de registro académico y, por otro, uno de temas culturales cuyo nivel de lengua es más accesible y orientado hacia un público general en el que se reconocen las huellas de la crónica urbana y nociones de *La expresión americana* de José Lezama Lima, así como de otros ensayistas cubano-americanos contemporáneos como Román de la Campa. En Pérez Firmat vida y ensayo son concebidos como *hyphen*, un espacio identitario de un Yo “en vilo” entre dos mundos que no es sólo individual sino colectivo, por cuanto congrega a través de su experiencia la de toda una generación de cubano-americanos. Landeira, siguiendo a Robert G. Mead, quien a su vez retoma las ideas de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes respecto del liricismo y de la expresión de un “teatro de mejores experiencias humanas” del ensayo americano, contiene que en el caso cubano se evidencia un cambio radical de tono en el ensayo que se ha dado la tarea de dejar huella de las traumáticas transformaciones políticas, culturales e identitarias que la isla ha vivido. Las varias crisis de su historia revolucionaria han hecho que los ensayistas cubanos y cubano-americanos hayan tenido que ensayar con y sobre dichas transformaciones más que con las realizaciones de un sueño. Así, la materia de los ensayos de Pérez Firmat es el decurso de su propia vida, su bitácora de exilio combinando su experiencia académica con la autobiografía y la poesía. En “Recovery Journal”, en *Scar Tissue*, Pérez Firmat acopla poesía y prosa para hablar de cáncer; en *My Own Private Cuba*, subtítulo *Essays on Cuban Literature and Culture*, se hermanan contenidos de crítica literaria sobre Guillén, Carpentier, Mañach y Ortiz junto con anécdotas personales declarando lo inestable de las fronteras entre lo personal y lo académico, poniendo su acento en el Yo del “EnsaYO” en consonancia con la larga tradición de raigambre montaigneana. Asimismo, Landeira comenta la reseña de Elisabeth Austin sobre *Life on the Hyphen* señalando que adolece de cierto tono recriminatorio precisamente por lo que dicho ensayo tiene de “más personal que empírico”; para Landeira, pareciera que Austin ve como una limitación el que se mezclen la crítica literaria y la autobiografía.



Sin embargo, irónicamente Austin concluye valorando lo que tiene de personal *Life on the Hyphen*, más que lo que tiene de crítica literaria. Ahora bien, abocada a analizar *Life on the Hyphen*, Landeira inscribe el ensayismo de Pérez Firmat desde una perspectiva genealógica, atribuyéndole a Fernando Ortiz un lugar privilegiado en el panteón de sus precursores. En efecto, Pérez Firmat no sólo escribe sobre Ortiz, sino lo recrea tomando de él imágenes como la del “Ajiaco” para extenderlas a temas que atañen a la experiencia de vida de Pérez Firmat; asimismo, el ensayista extiende la noción ortiziana de mezclas de etnias y culturas de la Cuba de su tiempo a la idea del *melting pot* americano con la cual Pérez Firmat es familiar y tiene algo que aportar desde su vivencia y como crítico literario y cultural. Por otro lado, Landeira, cambiando de rumbo su argumento, nota la discrepancia entre la productividad del género ensayo en el fin y cambio de siglo con su presencia en los currícula de las universidades norteamericanas, aseverando que el ensayo no tiene el peso curricular que tuvo en la primera mitad del siglo xx, cuando ocupó un lugar importante en las cátedras universitarias en consonancia con la productividad del género. En la presente situación de la enseñanza el ensayo carece de la importancia atribuida a los otros géneros, especialmente la novela, y cuando se lo enseña es con vistas a su contenido gramatical en clases de lengua, más que como piezas de reflexión e interpretación sobre la dinámica de la cultura y de la definición de América Latina. En suma, las tres contribuciones sobre el ensayo cubano (Vallejo, Salto y Landeira) dan cuenta, en la terminología de Raymond Williams, de la puja en la simultaneidad sincrónica de todo proceso cultural, de las interrelaciones entre elementos dominantes, residuales y emergentes; de la vulnerabilidad de las tradiciones literarias y culturales; del resquebrajamiento de la dominante cultural revolucionaria y de la apertura de nuevas formulaciones en un juego de continuidades y diferencias; y de revisiones y rearticulaciones que la práctica del ensayo posibilita. Se comprueba así la vigencia y dinamismo del ensayo en su etapa finisecular que es una de gran subjetivación y particularización temática, que Liliana Weinberg denomina la etapa del ensayo “sin orillas”, restituyéndole al género su productividad, vocación disidente y su tendencia por la libertad formal.¹⁴

Otro gran núcleo del ensayo hispanoamericano ha estado estrechamente vinculado al periodismo y a uno de sus géneros privilegiados: la crónica, subespecie literaria específicamente vinculada al devenir de las micro historias de América Latina, que tuvo en la crónica modernista su gran riqueza estética en modelizaciones como la epístola, el

¹⁴ Liliana Weinberg afirma que ha habido un cambio, un paso de una etapa a otra que ella denomina del “ensayo de tierra firme” al “ensayo sin orillas”. Esta etapa se extiende hasta mediados del siglo xx, particularmente la década de 1940, caracterizada por el “pacto implícito” de “representatividad entre el ensayista, los temas, el público, el mundo del libro y su articulación con otras esferas del quehacer social.” Surgen los destacados Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, y es el momento en que se escriben los grandes ensayos de interpretación latinoamericanos (Weinberg 110).



discurso político, el tratado, puestos en circulación por la prensa como el medio escogido para este tipo de escritos. Válganos recordar que en América Latina el hombre de letras emergió de la mano del hombre político y viceversa, y el desarrollo de los géneros literarios en Hispanoamérica tiene el ensayo como “premisa y base articuladora, sustrato constante y remisión obligada de sus figuraciones” dirá Vicente Cervera Salinas (26) y sus grandes escritores comparten una voluntad política y una actividad periodística unida inextricablemente a la expresión literaria. Juan Pablo Neyret elige a un escritor en el que las tres aristas (política, periodística y literaria) de la actividad escrituraria se conjugan: Tomás Eloy Martínez, gran cultivador de la tradición cronística en su conjugación de “ensayo periodístico”, según la terminología de Joaquín Roy. De la abundante producción de Martínez, Neyret elige *Réquiem por un país perdido* (2003), en su edición corregida, con supresiones, adiciones y cambios de *El sueño argentino* (1999) por ser el único texto en cuyas palabras introductorias el propio Martínez se decide a calificarlos abiertamente como “ensayos”. Neyret, retomando “El ensayo como forma” de Adorno, examina la escritura de Martínez caracterizada por la centralidad de la narración en su acepción de inventar un relato sobre la nación basándose en toda una tradición de ideogemas instituidos por la literatura argentina, como el fundacional tropo geográfico configurado por Sarmiento, y remozado sucesivamente por la Generación del 80 y su conquista del desierto para llegar al siglo xx particularmente marcado por la historia del peronismo que es una constante en su escritura. En “Entre la sangre y el tiempo: ética y estética del ensayo periodístico en Tomás Eloy Martínez”, Neyret analiza la escritura ensayística de Martínez desde la perspectiva de la ética y la literatura vinculadas ambas por su carácter narrativo. El capítulo “Caídos del mapa” es ejemplar en tanto que narrar Argentina conjuga “imaginación” y “problema”, que en la tradición argentina Neyret vincula con el ensayismo de los años cuarenta del siglo xx, en particular con el de Ezequiel Martínez Estrada por su idea de que la Argentina fue fundada no sólo por una geografía, sino por sus ficciones geográficas, y con la noción de “ficciones orientadoras” del celebrado ensayo académico de Nicolás Shumway, *La invención de la Argentina*, Neyret describe cómo la pluma de Martínez recompone dichas ficciones orientadoras señalando la inmensa distancia que media entre la imaginación y la referencialidad empírica. Y en cuanto a la pertenencia del ensayismo de Martínez dentro de la corriente del *ensayo de interpretación nacional*, una categoría institucionalizada en la crítica literaria argentina, Neyret prefiere calificarlo de simplemente *ensayo argentino*, ya que según Rosa el ensayismo de fin de siglo es *argentino* a secas, por cuanto si bien sigue preguntándose obsesivamente por lo que constituye Argentina como nación, las interpretaciones provienen de vertientes ideológicamente muy disímiles en comparación con las de décadas previas. *Réquiem por un país perdido* se apropia de figuraciones determinadas del ensayismo de Borges en el sentido de Lukács, es decir, de una “forma que se hace destino o principio de destino”; para Martínez este destino enmarañablemente histórico-literario o más bien



más literario que histórico constituye, como en el mito, un sistema que se nutre de sí mismo en sus reinenciones cíclicas. Así, dentro de las modelizaciones del ensayo de fin de siglo, el ensayo periodístico de Martínez recompone tropos fundacionales para continuar refrendando la fundación fallida de un país. En esto Martínez no se aleja del ensayo de interpretación nacional de la década de los cuarenta por cuanto adscribe a la tesis del “decadentismo histórico” sostenida por Tulio Halperín Donghi, solo que en este caso para confirmar una vez más el vaticinio histórico del “fracaso” de las ilusiones democráticas del fin de siglo.

El ensayo hispanoamericano, además de su íntima relación con el ensayo periodístico e historiográfico y sus vínculos con lo literario, también abreva de la ficción novelesca o más bien la ficción novelesca penetra el ensayo confundiendo con él. Tal es el caso de Mario Vargas Llosa. Vicente Cervera Salinas en “Un epistolario apócrifo para el artista adolescente. Vargas Llosa y el ensayo hecho carta” analiza *Cartas a un joven novelista* (1997) como ensayo bajo la forma de una epístola fictiva, para articular su teoría sobre la novela junto con su propia biografía literaria. Para Cervera Salinas, en la obra del autor consagrado del boom y postboom el ensayo se configura a partir de material literario, delineando dos zonas: una de carácter más general sobre la realidad cultural hispanoamericana vinculada con la política –*García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) o *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti* (2008)–; y la otra más específicamente literaria sobre la novela, principalmente desde el siglo XIX hasta la actualidad. En esta segunda vertiente Cervera Salinas considera la obra más personal dentro del género del ensayo literario *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975) y posteriormente *La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura* (1990) o *La tentación de lo imposible* (2004), esta última sobre *Los miserables* de Víctor Hugo. En esta vertiente ensayística Vargas Llosa propone una visión amplia y universal del archivo novelístico afianzando su concepto de creación en el cual los órdenes de la realidad y de la ficción son interdependientes y transmutables, es decir, frente a la realidad y sus malformaciones la ficción aporta inteligibilidad a lo real que de otro modo no tendría. Así, *Cartas a un joven novelista* vendría a configurar una síntesis en tanto suma teórica de la trayectoria literaria de su autor a través de las cartas que se nutren de la literatura y la filosofía a partir del “siglo de las luces,” adquiriendo un sesgo divulgador y un carácter informativo y polémico a la vez. Entre los ancestros epistolares a los que Vargas Llosa alude se encuentran las cartas de Voltaire sobre la filosofía de Newton, las *Cartas persas* de Montesquieu, y, especialmente: “Letter to a young gentleman who proposes to embrace the career of art” de Robert Louis Stevenson, utilizando un estilo en el que se mezclan la sátira de costumbres con reflexiones teóricas y con la polémica. Si bien es claro el paralelismo entre la carta de Stevenson y la de Vargas Llosa, Cervera Salinas nota una diferencia cualitativa que atañe a las respectivas poéticas de la creación



de ambos autores. En las doce cartas que constituyen *Cartas a un joven novelista* la primera constituye la “trama marco” para ir modelizando la personalidad fantasmal del joven escritor que reclama la atención del veterano. Del intercambio y legado que el veterano autor le lega al aprendiz se evidencia la tesis de que “es necesario denegar del mundo para poder construir un mundo imaginario”, de ahí el título de la primera carta, “Parábola de la solitaria”, que reenvía irónicamente al estado de soledad frente a la insatisfacción del mundo, por lo cual se desea construir un nuevo mundo vía la ficción. En la segunda epístola, “El Catoblepas”, se evoca uno de los seres imaginarios de la zoología fantástica de Borges para presentar el artificio del doble (el escritor maduro y el escritor joven), considerando a Marcel Proust el “verdadero escritor catoblepas” porque sus memorias configuraron un “esplendoroso tapiz” ficcional. En la segunda epístola, hay una referencia explícita a Rainer Maria Rilke en sus famosas *Briefe an einer jungen Dichter* dirigidas a su destinatario real Franz Xaver Kappus entre 1903 y 1906 y de las que obviamente hay una analogía titular pero también una diferencia; las de Rilke son testimonio histórico del escritor checo hacia la figura de su admirado maestro y funciona como apoyatura imaginaria para reflexionar sobre la esencia de la novela. Las de Vargas Llosa son un homenaje a Rilke y sus argumentos teóricos en materia poética. A partir de la tercera epístola Vargas Llosa se centrará en cuestiones técnicas (“El poder de la persuasión”) configurando la “poética del autor” que a Cervera Salinas le interesa menos que la idea de esta obra como ensayo literario, en cuyo caso y siguiendo a Joaquín Manco le cabría la definición de “tratado” en tanto sistema propio de ensayar y de “débil recurso epistolar.” Esta idea de tratado contiene por un lado las nociones básicas del creador en materia de ficción y por otro el canon particular sobre el que compone su poética. Retomando una vez más al maestro Alfonso Reyes, Cervera Salinas concluye que tal vez en Vargas Llosa se cumpla o ilustre lo que decretara Reyes en “Aristarco o la anatomía de la crítica” en la que se estipula como segunda naturaleza del escritor su voluntad crítica. Además Vargas Llosa coincide con los franceses Maurice Blanchot y Roland Barthes en la idea de la obra total, de la experiencia literaria como integral y plena. Dentro de la carrera ensayística de Vargas Llosa *Cartas a un joven novelista* significa un punto de inflexión por cuanto el texto ofrece de modo depurado y definitivo su experiencia literaria. Y dentro de la historia del ensayo literario hispanoamericano, *Cartas a un joven novelista* recoge el legado de la función pedagógica de José Enrique Rodó tal como reverberan las últimas palabras con las que se cierran las cartas: un tributo al “forjador del ensayo hispanoamericano.” En el contexto del ensayo hispanoamericano actual Cervera Salinas evalúa *Cartas a un joven novelista* como “atípicas” por cuanto no buscan originalidad epistemológica respecto del género, sino se postulan como un ejercicio de “sinceridad intelectual y de contundencia crítica”, como homenaje a la historia de la literatura occidental y enseñanza para las próximas generaciones que seguirán abrevando de la literatura como



ese arte mayor de la modernidad. Gesto nostálgico de un autor que en el ocaso de una vida íntimamente vinculada a la literatura del gran texto occidental y latinoamericano reclama su continuidad y pervivencia.

Si la escritura de Vargas Llosa y su ensayismo han atravesado la mitad del siglo xx y comienzos del xxi, otra figura de su misma generación pero de trayectoria diferenciada a la de los escritores del llamado Boom es el escritor mexicano Sergio Pitol. Pitol se aleja de los temas del ensayo de identidad nacional de sus compatriotas nacionales Fuentes y Paz, y cultiva una ficción ensayística mucho más afín con la estética de escritores de la modernidad tardía o posmodernidad como el argentino Ricardo Piglia o el chileno Roberto Bolaño, entre otros. Pitol usa el ensayo como una forma de desvío del canon, como una sumatoria de sus lecturas que ironizan y recomponen las series literarias establecidas, aunque aún le interesa seguir preguntándose por la occidentalización de América Latina y por cómo se vincula la historia cultural latinoamericana con la europea. María del Pilar Vila, en “La alquimia de un género. Sergio Pitol y el ensayo literario”, vindica la estructura ensayística de la ficción de Pitol destacando entre sus influencias la obra y el pensamiento de Reyes, especialmente en el modo en que éste transformó y renovó la lengua, y expresó su pasión por el lenguaje. Vila comenta que Pitol da un paso más allá que el de Reyes al inscribir su propia obra en el interior del ensayo y en un doble movimiento en *Domar a la divina garza*, *El arte de la fuga* y *La casa de la tribu*. Su ficción experimenta con la tradición literaria generando nuevos vínculos con otras literaturas y asignándole a la lectura un lugar central en el entramado de sus redes de autores y tradiciones, en especial en los ensayos dedicados a escritores en los que se observa el proyecto creador de Pitol que consiste en interpolar “una pequeña trama, un sueño, unos juegos y varios personajes.” Así, y contrariamente a otros críticos, Vila postula leer a Pitol desde el ensayo y no desde la novela como quienes consideran por ejemplo, *El arte de la fuga* una novela que trata cuestiones teóricas y críticas vinculadas con los géneros y temas que abordan la tradición y el pasado, la norma y la ruptura; Vila invierte la ecuación novela-ensayo inclinándose por ensayo con trama novelesca. La pregunta que sostiene el artículo de Vila es cómo deslindar la obra de ficción de la obra ensayística porque ambas son dos caras del mismo rostro de especulación del escritor porque remiten a él, a su vida privada, a sus idas y venidas por la literatura y a su idea de la ficción. En la escritura de Pitol no hay incompatibilidad entre novela y ensayo; el ensayo es la matriz formal de estos textos porque en ellos la mezcla de relato, crónica, autobiografía e imaginación se funden en especulación crítica que es la esencia de la forma del ensayo. La materia de la especulación mechada de rasgos autobiográficos versa sobre rasgos institucionales, centros de legitimación, paradigmas de consagración y lectura, posicionándose Pitol fuera de la “tribu” de los consagrados para expresar el pensamiento de un Yo sin ataduras, alentado por un sentimiento de libertad, de libre operación reflexiva. El “yo” que Pitol construye es uno que explica,



relata, discute y traza un curso de vida con acontecimientos de su vida privada, con evocaciones juveniles relacionadas con sus lecturas a partir de las cuales construye series y familias textuales sin jerarquías genéricas, desplazando los límites del saber. Su *ars combinatoria* se acerca a las formas del *collage*, el *patchwork* considerado de escaso valor artístico por consistir en técnicas de ensamblado y por trabajar con materiales de todo tipo (cultos y populares o de la cultura de masas) cuya procedencia no se oculta. El ensayista es un lector ensamblador y en esto Vila se pregunta si Pitol, como Piglia, a través de la figuración de las lecturas que comentan, reformulan y corrigen no hacen sino ocultar el deseo de hacer visible la construcción de su propia identidad y tradición imitando sobre todo a Borges, en un intento por distanciarse de los ensayos de identidad que tanta incidencia han tenido en la literatura mexicana (o argentina).

Sergio Pitol vuelve a ser objeto de examinación en “Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual”, de Catalina Quesada Gómez, en cuyo estudio demuestra otro estrecho vínculo entre la escritura de Pitol, la del catalán Enrique Vila-Matas y el compatriota mexicano Juan Villoro, tres escritores pertenecientes a distintas generaciones pero unidos en un intra-mapa de mutuas referencias, convertidos ellos mismos en personajes de ficción que a la vez afirman y erosionan los límites nacionales; estos límites son ensanchados irónicamente de modo que Vila-Matas es considerado el más latinoamericano de los escritores españoles, reconocido primero en México que en España. Además de coincidir en sus concepciones del mundo y de la literatura, los une una amistad que hace que los tres se lean y que se citen constantemente entre sí y ya se han convertido en objetos de ensayos o en personajes literarios. Adicional a lo anterior los une también su confluencia en la editorial que los publica: Anagrama. Los textos de esta tríada expresan la tensión entre géneros literarios y territorios haciendo del ensayo la forma de experimentar nuevos espacios simbólicos y otras geografías. Evocando a Rubén Darío, Quesada Gómez cataloga esta trilogía como los *raros* sobre todo en el caso de Pitol o de Vila-Matas emparentados históricamente con otros *raros* mexicanos de la década del treinta: Salvador Elizondo, autor del *Cuaderno de escritura* (1969) y Alejandro Rossi del *Manual del distraído* (1978). Concentrándose en *Escritos autobiográficos* de Pitol, publicado en *Obras reunidas con Autobiografía precoz* (1966) como prólogo e integrado fundamentalmente por *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2001), Quesada Gómez sostiene que la escritura de Pitol exacerba la heterogeneidad y las posibilidades del género ensayístico, la movilidad de los límites genéricos, incorporando recursos de la ficción al ensayo, perfilando una obra polifónica y “sesgadamente autobiográfica”. Algunos de los textos reunidos en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* fueron publicados previamente como ensayos y también como cuentos, y hay críticos que se han referido a los mismos como “autobiografías bajo sospecha”, o como autoficción o simplemente como género novelesco a secas. En lo que bien podría calificarse como poética de la nimiedad para la tríada en cuestión,



Quesada Gómez reconoce el *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi, como modelo y antecedente, así como a Reyes o a Paz, e incluso a Borges sobre todo en el recurso del cuento breve “pero con súbita iluminación intelectual y por la nota ensayística breve pero de tono narrativo”. También está implícita la huella de Montaigne por el carácter doméstico y privado de sus obras, y por la reivindicación del subjetivismo del autor. Vila-Matas también reivindica a Rossi y reflexiona sobre su escritura como un modo de explicar la de Pitol y la suya con énfasis en la interpenetración de los géneros. Además de los modelos de Rossi, de Elizondo, de Borges, Reyes o Paz, se podría añadir otros evocados como Julio Ramón Ribeyro o Augusto Monterroso. La impronta subjetivista de *Dietario voluble* de Vila-Matas, *El mago de Viena* de Pitol y *Efectos personales* de Villoro, se expresa mediante una prosa esencialmente digresiva y fragmentaria, haciendo del ensayo una subespecie de la novela. En *Efectos personales* Villoro dedica un capítulo a Pitol en el cual califica la poética de Pitol como “poética de la distorsión”, haciendo del recurso de la incapacidad (por ejemplo la sordera) la dramatización de la incapacidad de los sentidos para aprehender el entorno, por lo cual se apela a la ficción y a la figura del incapaz como fallido interlocutor. El sesgo autobiográfico de Pitol y Vila-Matas se inscribe también en la tradición del diario íntimo del que se explotan sus posibilidades ficcionales; otro vínculo entre Vila-Matas y Pitol es el tema de la escritura, haciendo de la autoreflexividad una concepción fundamental de la obra inacabada, en proceso de autoficción crítica. Quesada Gómez evalúa que en esta conjunción de ensayo y ficción novelesca que esta tríada practica la novela pareciera terminar ganando la partida ya que los teóricos del ensayo al afirmar que es propio del género incluir otros géneros (el diario íntimo, el fragmento, crónicas, prólogos), tal como practicado por estos escritores, pasa a ser el segundo término de la ecuación *novela ensayística* y no por ejemplo *ensayo narrativo*. Tanto Vila como Quesada Gómez enfatizan la omnipresencia del ensayo en la escritura de Pitol, Vila-Matas y Villoro, ensayo que entrama tres escrituras del Yo autoreferenciales y que, a diferencia de las ensayistas cubanas mancomunadas en el uso del género para intervenir en la cosa pública y nacional, esta trilogía ensalza lo individual, la cosecha propia de cada subjetividad, el cómo y el qué ha hecho cada uno con ese texto cultural de la modernidad occidental, con sus géneros y autores, en la dispersión generalizada de subjetividades de la aldea global del fin y nuevo siglo. Gesto agónico de una literatura que ya no es o podrá ser y que el ensayo le devuelve la posibilidad de pensarse de nuevas formas; esfuerzo por dejar huella de una autobiografía personal hecha del montaje de lecturas y experiencias que dialogan entre sí más allá de las formaciones nacionales y generacionales cuyo sucedáneo intrasubjetivo brinda un anclaje intraliterario.

El ensayo de fin de siglo y su relación con la autobiografía y la dispersión como una forma singular de escrituras del Yo tiene en un escritor tardíamente consagrado la encarnación más visceral de condición de sujeto diaspórico: Roberto Bolaño, cuyo



ensayismo se expresa bajo la forma de descomposición de las tradiciones literarias consagradas y fijadas territorialmente, y arrastra con este gesto escritural las arraigadas “familias” literarias tanto hispanoamericanas como europeas. El ensayo “*Entre paréntesis: Roberto Bolaño y el olvido de la modernidad latinoamericana*”, de Oswaldo Zavala, analiza este texto editado póstumamente (2004) por el crítico español Ignacio Echevarría quien reúne columnas periodísticas, crónicas de viaje, discursos de aceptación de premios y algunos escritos que han sido leídos como autobiográficos pero que inicialmente fueron concebidos como relatos de ficción. Si Echevarría considera la colección una “cartografía personal” y “autobiografía comentada,” a Zavala le interesa comentar lo autobiográfico de las notas de Bolaño configuradas como retrato según el sentido que Alfonso Reyes le otorga al ensayista al considerarlo un retratista que intenta asir la esencia del sujeto retratado; así, el autorretrato “condensa” la memoria del sujeto frente a la finitud ante la muerte, haciendo del mismo una abstracción estética que se independiza del sujeto que le sirvió de soporte material. Zavala hace un recorrido histórico del retrato ensayístico, desde el célebre ensayo autobiográfico “Respuesta a Sor Filotea” (1691) de Sor Juana Inés de la Cruz, las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier (1876), *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento (1850), *Ulises criollo* de José Vasconcelos (1935), *El arte de la fuga* de Sergio Pitol (1996), *Formas breves* de Ricardo Piglia (1999) hasta *Efectos personales* de Juan Villoro (2000) para trazar una genealogía que subyace a su lectura de *Entre paréntesis* de Bolaño. El retrato es la forma más adecuada para figurar el exilio que ha descentrado el Yo que irradia un proceso de descomposición del canon literario por el cual Bolaño “olvida” a sabiendas los presupuestos de la modernidad a través de una relectura de Borges y de un canon muy subjetivo del siglo xx. La genealogía de este canon la componen, entre otros, la obra ensayística de Sergio Pitol, particularmente su relectura de *Ulises criollo* de Vasconcelos, y las combinatorias irrespetuosas de la tradición de figuras hegemónicas de la historia política y cultural de Latinoamérica y Europa conjuntando, por ejemplo, Stalin y Bob Dylan, o proponiendo aliteraciones lúdicas de lugares y personas, como Caracas, la capital de Colombia, y *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, una novela colombiano-venezolana. *Entre paréntesis* crea un nuevo espacio cultural, identitario, geográfico e histórico constitutivo de un Yo que recompone la autenticidad de su vida sobre la base de una descontextualización literaria e histórica radical. El sujeto que emerge de los ensayos de Bolaño se expresa como forma de descomposición de una unidad (las tradiciones instituidas) y de reunificación hipotética de las partes como un modo de dar forma al movimiento de la dinámica de la vida. En este sentido Zavala le concede a Bolaño el rol de revertir la tabla de valores literarios de la segunda mitad del siglo xx en un giro argumentativo comparable al que Pierre Bourdieu le atribuye a Baudelaire en *Las reglas del arte*, y si la presencia de Borges ha sido y continúa siendo rectora en la obra de numerosos escritores hispanoamericanos, en la obra de Bolaño



lo es en un giro comparable al de al menos dos importantes precedentes argentinos: Ricardo Piglia y Alan Pauls. Para Zavala la inflexión que Bolaño aportaría por sobre los escritores argentinos consistiría en anular las tradiciones nacionales a partir de un intento personal de *crear* precursores en el sentido más borgeano del término, poniendo el acento en la condición de ciudadanos multiculturales que, como Bolaño, transitan una tradición sin las limitaciones que impone el nacionalismo y, una lengua, como es el caso de las notas de *Entre paréntesis* que Bolaño escribió en catalán y para un público muy poco especializado. En Bolaño el ensayo como escritura del yo se caracteriza por su negatividad, por el rechazo y descrédito de las tradiciones literarias instituidas dentro de los límites nacionales y por una función crítica y transgresiva.

Los desafíos y nuevos derroteros que enfrenta el ensayo en el fin y cambio de siglo vienen de la mano de la revolución virtual, particularmente en la forma de *blog*. De ahí que Stefano Tedeschi se pregunte en “El *blog*: ¿una nueva frontera para el ensayo?” si se trata de una nueva forma del ensayo o simplemente de un nuevo modo de comunicación, independizando al ensayo de la idea de Autor tal como la conocemos hasta el presente y de voluntad de estilo sobre los que el ensayo extrajo su legitimidad como forma reflexiva de un Yo. El *blog* emerge como una forma técnico-psicológica “con alto valor identitario”, de ahí sus intersecciones con el ensayo como escritura del Yo.

En el ciberespacio las escrituras proliferan y el ensayo, según Tedeschi, circula en al menos cuatro niveles: 1) edición on-line de revistas académicas donde la escritura no sufre ningún cambio; 2) revistas académicas que sólo tienen versión on-line, abandonando el papel; con este abandono a veces se produce también un abandono del nivel de escritura, inclinándose por una lengua más “legible”, simplificando la sintaxis con párrafos más simples y cortos, y acompañándolos de una imagen; 3) revistas culturales que sólo existen en la red; en América Latina, los doscientos números de *Letralia*, entre numerosas otras; y, 4) la escritura en *blog* fundada sobre la interactividad con los lectores, abierto a todos los que quieran intervenir de la gran conversación; forma de comunicación mucho más vinculada al habla, pero también al diario íntimo y la autobiografía. La novedad del *blog* con respecto a otras propuestas on-line es que sólo tiene apoyatura digital, aunque muchos blogs se publican luego en papel, como *Bestiaria* de Carolina Aguirre, publicado por Anagrama. Se puede distinguir el *blog* individual del colectivo o periodístico vinculados a la sección “comentarios” de los principales diarios o revistas. El ensayo se puede encontrar en ambos tipos. Dentro de los personales se desarrollan los *blogs literarios*, algunos de los cuales tienen un portal común como *El Boomeran(g)* en el que se enlazan los *blogs* personales de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Sergio Ramírez, entre otros. Tedeschi analiza algunos de relevancia para la literatura y el ensayo, como el del peruano Gustavo Faverón Patriau, considerado en 2006 el crítico literario de más influencia no sólo por sus ensayos académicos, sino por su *blog Puente aéreo*, y los cuatro *blogs* iniciados por *Letras Libres* en México a cargo

de intelectuales como Guillermo Sheridan, José de la Colina, Roger Bartra y Domínguez Michael con resultados muy diferentes según la intervención de cada escritor, tanto en la asiduidad y el caso de un *blog* especializado como *Peña Lingüística* de Miguel Rodríguez Mondoñedo. Retornando a la pregunta de los cruces entre estas dos formas de escrituras mediadas por la escritura digital frente a la escritura impresa o en papel, Tedeschi concluye que comparten ciertas propiedades y también diferencias. La primera peculiaridad diferencial es su “pluralidad” por la variedad de los temas abordados y por los enlaces internos de cada uno; nacen, viven y mueren dentro de la red como una biblioteca que se puede compartir con el lector. Tedeschi advierte de los peligros de este tipo de estructura de enlaces que remiten a otros enlaces que corre el riesgo de la dispersión y la superficialidad. Por otro lado, su seducción reside en la posibilidad de convertir al lector en un *flâneur* del espacio virtual. Es de notar que esta nueva escritura digital que se cruza con un género menor decimonónico como las *causeries* rioplatenses de la generación de 1880, que recogen la conversación, o las tertulias cubanas de mitad del siglo XIX, o las madrileñas del primer tercio del siglo XX, experiencias todas que renovaron de manera radical la vida intelectual y la producción literaria de aquellos años. También remite a la brevedad y concisión (*brevitas*) de Cicerón y Quintiliano, aunque la brevedad como cualidad intrínseca del *blog* se orienta hacia la “levedad del pensar”. En cuanto a los nuevos lectores que crea el *blog*, el internauta no necesita un anclaje territorial. Por último, Tedeschi se pregunta ¿qué tipo de escritura del Yo es el *blog*?, y en consonancia con las reflexiones de Rosalba Campra arguye que se trata de un yo al descubierto que pone en cuestión la temporalidad, puesto que lo efímero de la escritura de *blog* cuestiona el valor de durabilidad de la escritura, pero la virtualidad permite y promueve decir todo lo que se quiera sin censuras.

No es caprichoso el orden propuesto para esta serie de contribuciones, y que sea el texto sobre Juan José Saer el que oficie de coda en lugar del *blog*, porque Saer nos devuelve al tema que nos convoca, que es el Ensayo y Adorno, quien reflexionó sobre el ensayo desde la filosofía más que desde la teoría de los géneros. El valor literario y filosófico del ensayo como forma independiente de reflexión, como máxima radicalidad crítica frente a la tiranía de las ideologías, es central en la ficción novelesca y crítica de Juan José Saer, otro gran cultivador del ensayo, como demuestra Nicolás Lucero en “El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer”. La hipótesis de Lucero es doble, por un lado se propone leer como crítico *El río sin orillas*, apelando al estilo ensayístico de Adorno y por otro, apunta a señalar las coincidencias en la escritura de Saer, tanto la crítica como la ficcional con los postulados de negatividad de la estética adorniana. Así, *El río sin orillas* no es ni narración ni “reflexión e iluminación poética”; sino como reza el subtítulo, un “tratado imaginario”, es decir una estrategia mixta para alejarse del rigor conceptual y refutar los “imaginarios sociales: creencias, mitos y lugares comunes”, y estimular la curiosidad y la digresión. Lucero comenta que esta estrategia



tiene que ver con los materiales pre-formados que Adorno postula como el objeto del ensayo refutando la idea de origen y esencia en filosofía, y que en Saer esos materiales pre-formados son las formulaciones identitarias contra las que arremete en favor de una concepción de no-identidad de la dialéctica, que, sin embargo, no cede completamente un horizonte de reconciliación. Lucero contiene que Saer fue un gran lector de Adorno, de ahí que comparta sus ideas respecto de la función crítica de las vanguardias artísticas y el recelo por la cultura de masas y la industria cultural. Aun cuando no se reconozca el estilo ensayístico de Adorno en *El río sin orillas*, es posible identificar su presencia; por ejemplo, comienza con una alusión a las “mercancías musicales” de *Quasi una fantasia*, y más tarde retoma la famosa pregunta de Adorno sobre si es posible la poesía después del horror de *Auschwitz*. La hibridez formal ensayo-novela de *El río sin orillas* es de naturaleza negativa, no tanto porque mezcle o disuelva las fronteras genéricas, sino por la actitud de “indocilidad metódica” que requiere construir un objeto nuevo sometido a un proceso mental de autorreflexividad profunda. Frente a la idea adorniana de que el ensayo no admite que se le prescriba competencia alguna, Saer comienza su narración con un encargo comercial cuestionando qué es un encargo y cómo el escritor latinoamericano tiene que rechazarlo o desviarlo, pero también insiste en que *El río sin orillas* es parte de un encargo como artificio irónico sobre los orígenes de la escritura, que además se refuerza por el sinsentido del encargo de escribir sobre un río que carece de márgenes.

Otra de las coincidencias se refiere al lugar que tanto Adorno como Saer le atribuyen al lector que no ocupa un lugar de relevancia respecto de la forma, sino más bien lo contrario como modo de negar “el espejismo de la comunicabilidad inmediata”. El ensayista tiene responsabilidad para con el objeto, no para con el lector, aunque lo interpela y cuestiona constantemente estableciendo una intimidad deliberada con el lector. Más coincidencias se revelan en la escisión que Saer establece entre público “argentino” y “europeo” que para Lucero no son otra cosa que un pretexto para corroborar la premisa adorniana de que el único compromiso del ensayista es con el objeto; la ética de Saer es no escribir para nadie en particular. El narrador ensayista, lector ávido de los textos que cita y compara, le permiten no comprender las “leyes que rigen el mundo” sino emociones y percepciones que la palabra al nombrarlas les da existencia, en un movimiento doble de afirmación y negación. También para Adorno como para Saer el ensayo es una forma de felicidad de una libertad frente al objeto que supone la renuncia o abandono de la subordinación conceptual; la verdad del ensayo estaría precisamente en esa renuncia. Lucero sugiere que la dicha que produce la lectura de *El río sin orillas* está vinculada a la libertad frente al objeto, a la procacidad de las transiciones, a la improbabilidad de las coordinaciones temáticas. El tratado imaginario que es *El río sin orillas* termina en la primavera como auspicio de una resolución afirmativa o de un “vago optimismo” frente a la inexorabilidad de la secuencia de las estaciones. Para Lucero la



transición crucial en *El río sin orillas* es la que va del invierno y horror de la violencia a la primavera de la poesía y de la vida, y en esto una vez más Lucero lee a Adorno en Saer. En ese movimiento crítico al que Lucero se pliega, Adorno le brinda una vez más la clave a Saer tanto en “El ensayo como forma” como en *Mínima moralia* sobre si el arte puede todavía existir y trascender el horror; el ensayo como el arte se fundarían en esa paradoja por lo que “lo bello exige que la felicidad sea rechazada y al mismo tiempo sostenida” (Adorno citado en *El río sin orillas* 207). Así, leer *El río sin orillas* desde el ensayo en su dimensión filosófico-estética le permite a Saer, según Lucero, poner en la misma jerarquía formal la ficción novelesca y el ensayo porque construye un objeto que es la narración, y no sería exagerado considerar que en Saer la narración toma la forma de ensayo o que el ensayo asume la narración, para pensar el concepto y lo no conceptual, lo mismo y lo diferente, fundir ficción y pensamiento, filosofía y estética.

CONCLUSIÓN

En este escueto muestrario de autores y textos que este volumen convoca se congregan escritores ensayistas provenientes de formaciones dominantes, residuales y emergentes que informan de las nuevas tendencias, demandas temáticas y formales de fin y cambio de siglo. El ensayista finisecular no abandona las reflexiones de los tres modernos teorizadores del género –Lukács, Bense y Adorno– porque continúa meditando sobre sí mismo, se encuentra a sí mismo y construye algo propio con lo propio, que paradójicamente es algo que ya tiene forma, que ya ha sido dicho y que por lo tanto carece de esencia porque lo propio no forma nada nuevo de lo informe sino sólo ordena de modo nuevo piezas que ya en algún momento han sido hechas y dichas. Así, como vimos, el ensayo cubano finisecular vuelve a re(su)citar *Orígenes*, a devolverle a las expresiones literarias de ese grupo la validez censurada, vuelve a reunir partes de un todo escindido para devolverle a la expresión literaria una vitalidad perdida por la retórica revolucionaria; la fuerza de una oralidad expresiva caracteriza lo “novísimo,” que es nuevo y no. Dentro de una tradición literaria occidental redoblada a su vez por una tradición literaria hispanoamericana que busca lo propio en tensión dialéctica y antropofágica de asimilación, adscripción y reformulación, transformación, mixtura, el ensayo de fin y cambio de siglo vuelve a recomponer sus “familias” literarias, sobre todo las normativizadas de las décadas de los sesenta-setenta; familias que se descomponen y se recomponen como piezas de un *puzzle* de literatura y arte a través de cuyas piezas, y, en palabras una vez más de Lukács, se aposenta, se arraiga “la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica” (23). Pitol, Bolaño, Villoro, Vargas Llosa, Eloy Martínez, no hacen sino componer y recomponer genealogías y cánones que son multigeneracionales, pero también muy personales y se afirman en su individualidad insustituible.



En este recorrido del ensayo hispanoamericano de la última parte del siglo xx y primera década del nuevo milenio hacemos un balance de su vitalidad en el continente y constatamos la emergencia de nuevas maneras de figurar la naturaleza mixta de la forma del ensayo como respuesta a las nuevas experiencias de vida según los cambios en los paradigmas epistemológicos. Como decíamos al principio de esta introducción, el ensayo se encuentra en el quehacer de otros géneros como la novela (Pitol, Bolaño, Saer, Vargas Llosa), y en otras disciplinas como la filosofía y la crítica (Saer). El ensayo finisecular hispanoamericano ha desplazado su énfasis en rasgos referenciales y de contenido, y se ha orientado hacia nuevas inflexiones reflexivas y expresivas, abriéndose a formas de interacción virtual, como el caso de fenómenos de hipertextualidad como el *blog*. Como afirmara Saer en “La cuestión de la prosa”, el ensayo enfrenta dos fuerzas antitéticas, por un lado su vocación artística como prosa de gran estilo que se nutre de una rica tradición literaria que requiere una alta competencia de lectura y, por otro, una apertura mercantilista de diseminación que conlleva formas simplificadas y banalizadas de la prosa. Si el gran protagonista del ensayo es el lenguaje mismo y éste una institución social, la preocupación del ensayo es y será abrirse nuevos rumbos en y a través del lenguaje más allá de la reificación que imponen el mercado y la tecnología.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. “El ensayo como forma”. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 11-34.
- Aullón de Haro, Pedro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”. *El ensayo como género literario*. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 13-24.
- _____. *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum, 1992.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. 1975. Helena S. Kriúkova y V. Cazcarra, trads. Madrid: Taurus, 1989.
- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Martha Piña, trad. Liliana Weinberg, rev. México: Universidad Autónoma de México, 2004.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno, 1979.
- Cervera Salinas, Vicente. “Pensamiento literario en la América del siglo XIX. Ensayo de un ensayo social”. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 25-36.
- De Montaigne, M. *Ensayos, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. 2 Vols. Constantino Román y Salamero, trad. Buenos Aires: Aguilar, 1962.
- Djelal, Kadir. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Lukács, G. “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a L. Popper)”. *Obras completas*



- I: *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Grijalbo, 1975. 23-36.
- Pozuelo Yvancos, José María. “El género literario ‘Ensayo’”. *El ensayo como género literario*. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, eds. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 179-91.
- Starobinski, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?”. *Cuadernos hispanoamericanos* 575 (1998): 31-40.
- _____. *La relation critique*. París: Gallimard, 1970.
- Weinberg, Liliana. “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”. *Cuadernos del CILHA* VIII/9 (2007): 110-30.
- _____. “Presentación”. *Sobre el ensayo y su prosa*. Max Bense. México: Universidad Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004. 7-10.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Fontana, 1975.

