



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La fisonomía de un género: el ensayo literario en España, 1965-1992

Joan de Dios Monterde

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA FISONOMÍA DE UN GÉNERO:  
EL ENSAYO LITERARIO EN ESPAÑA,  
1965-1992

JOAN DE DIOS MONTERDE

Directores

JORDI GRACIA GARCÍA

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA



TÍTULO

La fisonomía de un género: el ensayo literario en España, 1965-1992

PROGRAMA DE DOCTORADO

Filología Hispánica

DOCTORANDO

Joan de Dios Monverde

DIRECTORES

Jordi Gracia García

Domingo Ródenas de Moya

TUTORA

Anna Caballé Masforroll





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
<b>I. HACIA UN LECTOR</b>	
I.1. EL YO	
<u>DECIRSE A SÍ MISMO</u> .....	41
UN YO PRIMORDIAL.....	
EL PERSONAJE DEL YO.....	
EXPERIENCIA PERSONAL, MATERIAL DE PERSUASIÓN .....	
EL YO SEGÚN SE MUESTRA.....	
LA PERSONAL REALIDAD, ARRANQUE DE ITINERARIO.....	
<u>ALCANZAR REALIDAD</u> .....	81
SUSTANTIVIDAD REAL FRENTE A VEROSIMILITUD.....	
PROYECCIÓN DE LO CIERTO.....	
DAR REALIDAD SIN EMISOR REAL.....	
OBTENER LO REAL, NO LO VEROSÍMIL.....	
ENMARCAR EN UNA CIRCUNSTANCIA.....	
<u>¿CONSTRUCCIÓN FICCIONAL O SÓLO DISCURSIVA?</u> .....	102
DIVERGENCIA RESPECTO DE UN SUJETO REAL.....	
UN EMISOR POCO REAL.....	
I.2. LA VOZ	
<u>UN TONO</u> .....	132
LA VOZ QUE DESCRIBE UNA ACTITUD.....	
UN ESPEJO DE MODESTIA.....	
LA COMPOSTURA IRÓNICA.....	
<u>LA MODULACIÓN</u> .....	169
UN MODO ACCESIBLE.....	
EL SEMBLANTE DE UNA CONVERSACIÓN.....	
LO ALEDAÑO AL INDIVIDUO.....	
APELACIÓN A QUIEN LEE.....	
LA OBLICUIDAD COMO PARTE.....	
TIRANTECES DE LO ENIGMÁTICO.....	
LIDIA LÚDICA CON LA RECEPCIÓN.....	
<u>TRADUCIR LO ABSTRACTO</u> .....	227
LA URGENCIA DEL EJEMPLO.....	
COMBINACIÓN DUAL Y TRINA.....	
EL DEMONIO DE LA ANALOGÍA Y LA METÁFORA.....	
LA CONVERSIÓN A LO IMAGINABLE.....	
DESCRIBIR PARA IMAGINAR.....	
I.3. LA MATERIA	
<u>EL TRATAMIENTO</u> .....	283
UN MÉTODO NO METÓDICO.....	
LO BUENO, SI BREVE.....	
LA ÍNDOLE DE LA COSA.....	
FIJACIÓN EN LO ESPECÍFICO.....	
AMAR LO MÚLTIPLE.....	
OPERACIONES SOBRE LA MATERIA.....	
EL TROQUEL DEL ENFOQUE.....	
<u>SUBJETIVIDAD QUE DA CONOCIMIENTO</u> .....	344
DESDE EL PROPIO SUJETO.....	
LA SUBJETIVIDAD AJENA COMO OBJETO.....	
EL OTRO COMO MEDIO HACIA EL OBJETO.....	
EL MOMENTO DEL CUERPO.....	

<b>II. POR UNA FUNCIÓN</b>	
II.1. LA INCURSIÓN	
<u>INDAGACIÓN SOBRE EL DISCURSO ESTABLECIDO</u> .....	435
<b>RASGOS DE LA PREDISPOSICIÓN</b> .....	
LA PUESTA EN DUDA.....	
LEJOS DE LA PRESUNCIÓN.....	
SUMIRSE EN LA INCERTIDUMBRE.....	
<b>EL CAMPO DE OPERACIONES</b> .....	
ACOMETER LAS IDEAS GENERALES.....	
<u>IMPLICACIÓN EN EL DESMONTAJE</u> .....	513
<b>ACTIVACIÓN DEL DISCURRIR</b> .....	
UN DIÁLOGO TRASPUESTO.....	
PROCESO HACIA LO INSOSPECHADO.....	
II.2. LA DESMISTIFICACIÓN	
<u>ATENCIÓN AL LENGUAJE</u> .....	549
<b>LA AFICIÓN VERBAL</b> .....	
<b>LIMPIAR LAS PALABRAS</b> .....	
<b>LA IMPORTACIÓN Y DISLOCACIÓN LÉXICA</b> .....	
<u>UN DECIR SECUNDARIO</u> .....	584
<b>APENAS UNAS NOTAS MARGINALES</b> .....	
<b>LA OPERACIÓN DE LEER Y ENUNCIAR</b> .....	
EL ENCANTO DE CONTAR.....	
CONCEBIR LA PALABRA POÉTICA.....	
AVIZORANDO OTROS OBJETOS ARTÍSTICOS.....	
II.3. LA ARQUEOLOGÍA	
<u>RASTREAR LO SEDIMENTADO</u> .....	651
<b>HACIA EL PODER</b> .....	
LAS NOCIONES DE INDIVIDUO E IDENTIDAD.....	
LA PERVERSIÓN DE UNA DISYUNTIVA.....	
EN EL ESTADO.....	
<b>LA PISTA DEL DETERMINISMO MATERIAL</b> .....	
<b>III. EN UN DISCURSO</b>	
III.1. LO INTENCIONAL	
<u>FICCIÓN DE CONCIENCIA INTENCIONAL</u> .....	697
<b>EXPERIENCIA HACIA UN OBJETO</b> .....	
LA MATRIZ DE LA CONCIENCIA.....	
LA CENTRALIDAD DEL PROCESO.....	
III.2. LA GRATUIDAD	
<u>UN JUEGO DESINTERESADO</u> .....	738
<b>APARENTE GRATUIDAD O INTERÉS DISIMULADO</b> .....	
<u>LO CONTINGENTE Y LO NECESARIO</u> .....	748
<b>CAPTAR EL AZAR</b> .....	
<b>MUDAR LO CONTINGENTE EN NECESARIO</b> .....	
III.3. EL GÉNERO	
<u>UN ESPACIO ABIERTO CON RECURRENCIAS</u> .....	784
<b>LAS FRONTERAS DIFUSAS</b> .....	
<b>LOS MOLDES USADOS</b> .....	
OTROS GÉNEROS LITERARIOS.....	
ALGUNOS GÉNEROS DE NO FICCIÓN.....	
<b>EL SUJETO AÚNA LO DISPERSO</b> .....	
<u>UNA CONCIENCIA INTROSPECTIVA DEL GÉNERO</u> .....	840
<b>EN LOS TEXTOS LIMINARES</b> .....	
<b>CUANDO UN ENSAYO SE EXPLICA A SÍ MISMO</b> .....	
<b>CONCLUSIONES</b> .....	870
<b>ILUSTRACIONES</b> .....	879
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	897

**I**

**HACIA UN LECTOR**



## INTRODUCCIÓN

«Viresque acquirit eundo», con este trozo de verso Montaigne decidió encabezar sus *Essais*, un hemistiquio solitario y enigmático, a modo de epígrafe, desprovisto de la glosa o el argumento al que, a continuación, acostumbrará a su lector. El propio señor de la Montaña —como se le conocía en la España de Quevedo— lo escribió de puño y letra en su ejemplar personal como una más de las añadiduras o correcciones que fue incorporando a la última de sus cuatro ediciones que conoció en vida; un ejemplar que serviría, tras su muerte, para la edición definitiva de la obra, a cura de Marie de Gournay<sup>1</sup>. «Cobra fuerza a medida que avanza», se refiere a la fama en la estrofa original, mas lo único que se da a quien lee es esta forma de progresión de algo no mencionado que aumenta en dos sentidos: es mientras *avanza* sobre un espacio, que adquiere una cualidad, una *fuerza*. Un crecimiento, pues, que va de menos a más o de abajo a arriba; pero del que puede apreciarse una condición más, correlativa a las anteriores. Como es una sucesión en la que varían esos dos factores, la posición y la capacidad, puede interpretarse como una advertencia de que ese conjunto innominado no es apreciable en toda su magnitud si solo se atiende a una sola de sus secuencias, la cual parecerá estable pero está instalada en un conjunto en el que ésta será diferente a la secuencia precedente y distinta a la consecvente. Y, justamente por esta condición de ser parte de un todo ascendente, seguro que dentro de tal secuencia será complejo tener en cuenta, simultáneamente, tanto la anterior como la posterior, el recuerdo de la pasada y el augurio de la siguiente; haciéndose difícil salir de ese aquí y ahora. No obstante, como se sabe que esta porción de verso remite a esa «fama» que ha sido excluida de lo seleccionado, ello invita a concentrarse sólo en tal proceso dinámico hacia algún objeto, dejando a un lado el objeto mismo. Es decir, el tránsito hacia la cosa, más que la cosa misma.

---

<sup>1</sup> El verso pertenece a la *Eneida* virgiliana y aparece por primera vez en la última edición de Marie de Gournay en 1598. «Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes, / Fama, malum qua non aliud uelocius ullum: / mobilitate uiget *uirisque acquirit eundo*, / parua metu primo, mox sese attollit in auras / ingrediturque solo et caput inter nubila condit.» [Vuela al punto la Fama por las grandes ciudades de la Libia; / la Fama, la más veloz de todas las plagas, / que vive con la movilidad y *cobra fuerza a medida que avanza*; / pequeña y medrosa al principio, pronto se remonta a los aires y con los pies en el suelo, esconde su cabeza entre las nubes.], Virgilio, *Aeneis* [*Eneida*], vv. 173-177, Eugenio de Ochoa [trad.].

<sup>2</sup> «Resplandece mientras se rompe» que proviene de una sentencia con distintas variantes: «Fortuna vitrea est; tum cum splendet, frangitur», [«La fortuna es como el vidrio, así como puede resplandecer,

Su condición de fragmento facilita la sugestión de todo esto, una prestación que es lo que hará de ésta una de las costumbres montaigneanas, por eso siembra su ensayo de citas clásicas, en paralelo a cómo llenó de sentencias griegas y latinas el techo o las vigas del gabinete y biblioteca en donde escribía. El fragmento incita al lector a resolver lo que a éste le falta o a utilizar según su voluntad aquello que éste le ofrece. Pero el caso también cuenta cómo su escritura se relaciona con el decir de los otros, especialmente con el discurso heredado de la tradición. Todo su enunciado girará en torno a objetos culturales, pero especialmente con esta dimensión: una porción suficientemente breve como para incitar su comprensión, gracias a su irresolución y la rapidez con la que puede ser captado debido a su tamaño, y lo suficientemente preñada de sentido como para poder servir de acicate de todo un razonamiento, para el cual esa leve pieza se convierte en verdadero tirabuzón meditativo. Además, como ya delata la expresión misma —y como se refuerza si se conoce que el medio verso se refiere a la fama— esto sirve para dar cierta concreción a un elemento que de otra manera pudiera ser opacamente abstracto, aunque se refiera a algo humano. Con esto, Montaigne hace de su escritura un modo de dar unidad a algo tan disgregado como este tipo de retales de cultura que incorpora al curso de su discurrir, aglomerándolos en su enunciado y otorgándoles nuevo sentido.

«Splendet dum frangitur»<sup>2</sup>, con este otro latinajo se subtitula la segunda parte de *Las semanas del jardín*, con las que Rafael Sánchez Ferlosio apareció de nuevo a la escena libresca tras el eclipse personal que implicó su abandono de la narrativa, su inmersión en su *altos estudios eclesiásticos* en torno a la gramática y su ruptura con Carmen Martín Gaité. «Resplandece mientras se rompe», de nuevo la descripción de un proceso dinámico, pero que en este caso muestra una inercia contraria, esta vez descendente: del esplendor a la destrucción, de menos a más o de arriba a abajo. Otra vez un trozo desgajado de un conjunto que se refería a otra similar condición humana, la «fortuna» que, en lugar de cobrarse según se avanza como sucedía antes con la «fuerza», se desvanece según eclosiona. Además de corresponderse con todas las virtudes del epígrafe de Montaigne, coincide con éste en la descripción de una ondulación, con distinto sentido, pero esencialmente idéntica (pues ya dijo Heráclito

---

<sup>2</sup> «Resplandece mientras se rompe» que proviene de una sentencia con distintas variantes: «Fortuna vitrea est; tum cum splendet, frangitur», [«La fortuna es como el vidrio, así como puede resplandecer, puede romperse»], Publilio Siro, *Sententiae*, (s. I a.C.).

que: «el camino que sube y el que baja son uno y el mismo»<sup>3</sup>). Una consistencia oscilante que es la que Montaigne atribuye al hombre: «Certes, c'est un sujet merueilleusement vain, divers, et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme»<sup>4</sup>. Aquello que sitúa como objeto de su discurso demuestra esta condición vana y diversa, y por tanto ondulante o fluctuante («ondoyant», un adjetivo que, aplicado a la vida, tanto gustó a Josep Pla al leerlo aquí) y, por eso mismo, sobre tal objeto plural e inestable no será posible dar un juicio uniforme. Al entreverse esta misma ondulación en el epígrafe de Montaigne —como en el de Sánchez Ferlosio— cabe preguntarse: ¿no estará el francés remitiendo precisamente a lo humano, a su vivencia, a sus productos y, en consecuencia, a su propia escritura que aspira a pensar lo humano desde la experiencia y apuntando a sus objetos culturales? ¿No se refiere así al conjunto de su obra a la que la frasecita de marras hace de discreto pórtico?: cobra fuerza a medida que avanza, o sea, cada secuencia va añadiendo el vigor que falta en la anterior y que será acrecentado con la siguiente; cada pieza parece estable, porque no es fácil comprender dentro de esa porción la evolución progresiva del conjunto y, por eso mismo, es difícil lanzar una mirada y un juicio completo del conjunto. Quizá por eso puede haber sido colocada ahí: para prevenir al lector sobre esta rara obra, para darle confianza de que, a pesar de que le pueda parecer extraño lo que sucede dentro de cada una de sus unidades (su falta de camino recto hacia un asunto, la gratuidad de su desarrollo o su desatada dispersión), mantenga la esperanza, haciéndole saber que, poco a poco, el conjunto y cada una de sus partes irán cobrando fuerza, a medida que vaya avanzando en su lectura. Pero, al mismo tiempo, esta posible descripción de la cosa humana, que lo es de un tipo de escritura, viene a completarse con el epígrafe ferlosiano, advirtiendo otro sentido a esa entidad oscilante, movediza y mórbida: resplandece mientras se rompe. Que bien puede ser otra forma de describir la lectura de este género: a la vez que brilla una de sus partes en la lectura, ésta misma se desbarata para quien lee cuando pasa a la siguiente, de ahí la dificultad de hacerse cargo de una visión panorámica de esa totalidad compuesta; pues sería como seguir una línea que describiera la espiral de una columna salomónica: al mismo tiempo que se hace

---

<sup>3</sup> «ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡπτή», sentencia de Heráclito que, a su vez, también fue empleado como epígrafe en los *Four Quartets* (1943) de T. S. Eliot (Hermann Alexander Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker* [Herakleitos], I, p. 89, fr. 60).

<sup>4</sup> «Qué duda cabe de que el hombre es un objeto extraordinariamente vano, diverso y fluctuante. Es difícil fundar un juicio uniforme sobre él», *Ensayos, Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, J. Bayod Brau [ed. y trad.], Barcelona, Acantilado, 2007, I, cap. I, p. 12.



visible en una parte, se vela en otra. ¿No será, en definitiva, una descripción de la conciencia y la experiencia humana?, ¿no es ésa la doble condición de una vida?

#### UN GÉNERO Y UNA MUESTRA POSIBLE

El ensayo en paralelo a esta singular y escurridiza entidad ondulante ha albergado los problemas propios de la modernidad en su consideración como género textual y, más aún, en su inclusión como género literario. Algo tendrá que ver el hecho de ser el resultado de la absorción de toda una serie de géneros y subgéneros literarios precedentes que cristalizan en esta forma. Por eso llega «tarde» a la literatura como si se colara por una «puerta falsa» y, al fin, no pudiera ser considerado más que como un «huésped estrafalario» en el tablero de los géneros literarios: toda una serie de factores bastante inauditos se concitan en él y por eso pudo parecer una aberración genérica cuando empezó a desarrollarse en el ocaso del Renacimiento<sup>5</sup>.

En la actualidad, tras su plural eclosión, esta ambigüedad de su valoración como género se da contradictoriamente, como tantas cosas en éste —como esa fuerza que se va adquiriendo y ese resplandor que va fundiéndose— pues, por una parte es un tipo de texto que se hace accesible a sus lectores e irá proliferando en distintas variedades y multiplicando su presencia en el ámbito libresco; lo que permite que pueda ser identificado, aunque sea vagamente y a pesar de su heterogeneidad, detectando unos textos que responden a un género. Pero, de la otra, siempre permanece una incógnita a su alrededor: ¿por qué un determinado texto puede calificarse como ensayo? y, en tal caso, ¿cómo es ese género? y ¿cuáles son sus rasgos recurrentes que permiten colocar a esos casos bajo ese marbete que todos ellos comparten? Por ello, la «diversificación» de sus realizaciones contemporáneas o la «sofisticación» de su proceder expositivo y argumentativo se han visto acompañadas de esa reputación de «género sospecho» y «casi indocumentado»<sup>6</sup>.

Quizá todas las rarezas que se le atribuyen como género no sean muy distintas a las del modo en que se comportan los géneros literarios contemporáneos: apenas se pueden definir por unos límites firmes y meridianos que describan su contorno, pues

---

<sup>5</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2015, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

sus lindes son más bien inciertas y su mezcla con otros géneros es permanente. Y, sin embargo, parece que aquello que lo singulariza y permite identificar el caso concreto con la categoría genérica está en unos rasgos que ocurren en el interior de su territorio: son muy elementales pero quizá por eso mismo pueden resultar estructurales, pues permiten su permanente recurrencia en la mayoría de sus actualizaciones, precisamente porque hacen posible la variedad en su aplicación práctica. Es posible que esa inmanencia de elementos que lo identifican y que tanto cuesta detectar a su asiduo lector puede estar ubicada, precisamente, en el cimiento que permite esa perceptible variación: su multiplicidad, su mezcla, aquella desordenada hibridez a la que se suele aludir para definir la inconsistencia de su condición genérica.

La índole de este género que alberga la disparidad es lo que ha llevado a amparar bajo la marca *ensayo* toda una serie de productos textuales que bien pudieran considerarse de un modo general como «prosa de ideas o de pensamiento» y que divergen claramente de lo que puede considerarse como *literario* (por más que sea tan desafortunado jugar a determinar algo así como la literariedad) ya que se conforman como subsidiarios de una disciplina superior, científica o filosófica, de la que se presentan como el cauce textual para exponer sus labores y que no responden a la mayoría de esos rasgos que pudieran presumirse como constantes en el género. De ahí que haya surgido el término «ensayo *literario*», para delimitar un tipo particular de lo que hoy se aloja bajo la vasta categoría de *ensayo* y reforzar la pertenencia de éste a la literatura.

Un caso que vuelve a presentarse paradójicamente: es un hecho ya establecido la obvia ubicación de una parte de lo que se conoce como ensayo en la categoría literaria, pero en pocos casos como éste suele surgir la duda de esta pertenencia a la literatura. Una de las causas es esta cohabitación de la porción de «ensayo *literario*» con el resto de lo que se denomina «*ensayo*», y la otra está en la acusación de la inexistencia de unos elementos comunes compartidos por todos sus casos prácticos. Por ello, la identificación de estos elementos constantes será lo que permita valorar su adscripción, sencillamente, a lo literario, pues en esos rasgos puede que se dé algo que este género comparta con toda la literatura.

Para comprender estos rasgos recurrentes y las consiguientes tensiones variantes de este género, hay un modo que parece sensato, como es el de concretar una posible comprobación y recurrir a la prueba, delimitando una ocasión de la

actualización práctica de ese género en una circunstancia de espacio y tiempo. La muestra aquí propuesta es la de algunas muy concretas realizaciones en las letras españolas durante un periodo que deberá circunscribirse, con una semejante vaguedad a la de las lindes del género, pero que pueden fijarse de algún modo entre los años 1965 y 1992. Este periodo histórico comprende los últimos diez años de la dictadura y los diecisiete primeros de la transición y la democracia, de modo tal que es un periodo marcado bajo el signo del cambio, un tiempo de transformación que también implicará al género literario en cuestión.

Esa mutación viene dada por una corriente de fondo que se remonta a la década anterior de esta fecha inicial de 1965 y que implica un lento «proceso de modernización» que se corresponde a un nuevo «despliegue de la modernidad literaria y cultural», tras el hiato de la guerra y la primera posguerra, que ya sería «irreversible»<sup>7</sup>. Un prolongado proceso de transformación que implicará una general «restitución de la racionalidad de la tradición humanística e ilustrada» que, emprendiéndose ya «desde mediados de los años cincuenta» no tendrá freno<sup>8</sup>, de manera que una década después ya se hará evidente en los nuevos frutos literarios que permite esa mayor fertilidad. Pero muy especialmente en el caso del ensayo, en el que tal proceso supondrá una verdadera reorientación del género a niveles de desarrollo semejantes de los que gozaba en ese periodo propulsivo —para el ensayo como para la demás literatura— que va desde el «último tercio del siglo XIX» hasta la guerra civil, durante el cual se produce un «ciclo de modernidad» cuya continuación no se da hasta esa franja de la segunda mitad de los cincuenta en que las letras empiezan a moverse «ya casi al filo de los años sesenta», cuando vuelve a constatarse en la producción ensayística «la reanudación de un proceso intelectual de apertura al mundo y a la modernidad europea», que implicará la aparición de toda una serie de ensayos que ya suenan consonantes con el ensayismo europeo contemporáneo y que ha logrado reemprender ese proceso quebrado tras la guerra, pero sin caer en un limitador «epigonismo imitativo o residual de los maestros de antaño»<sup>9</sup>; sino sencillamente volviendo a poner en uso un género a través de reconocer su funcionamiento genuino haciéndolo receptivo de su mejor tradición y de su actualidad

---

<sup>7</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, «Introducción», *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Historia de la literatura española 7*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 2.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>9</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas, «Primeros compases», *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio*, Barcelona, UAB, 2015, pp. 32-33.

occidental. Por eso, puede decirse que estos nuevos ensayistas reasumen la «tradición moderna» mostrándose adversos a los «atavismos y torcedores del pensar español» y estando alerta a las tendencias del pensamiento y de la práctica del género en occidente<sup>10</sup>.

Justo en estos años setenta en se produce «un decisivo cambio en la consideración de la función del intelectual en la vida social», que permite que éstos alcancen un «prestigio», «como encarnaciones fidedignas de la conciencia colectiva», el cual «se mantuvo muy vivo todavía en los primeros momentos de la transición»<sup>11</sup>. De modo que ese «ciclo» que se vio interrumpido en 1939, tras el que se produce uno nuevo que, en correspondencia con el general cambio cultural, arranca a mediados de los cincuenta y se hace evidente durante los sesenta en una progresión que demuestra la exacta integración del género en la contemporaneidad europea<sup>12</sup>.

Luego, se trata de un periodo en el que, en correlación con un proceso histórico especialmente cultural y también social, el género vuelve a reformularse en las letras españolas en dos sentidos que son el mismo y que no tienen orden de precedencia: porque se asumen de otro modo los rasgos que conforman este género desde su origen y que han perdurado transformándose en la tradición occidental; pero, a su vez, eso implica una apertura a esa tradición y a la contemporaneidad del ensayo literario occidental.

El hecho de circunscribir un periodo para comprobar el fenómeno, implica lo mismo que ante cualquier selección temporal, la necesaria prudencia de entender que «todo corte cronológico en asuntos de historia cultural es arbitrario y solamente se justifica» en tanto que es una «hipótesis de trabajo cuya demostración pueda redundar en mayores bienes de conocimiento que los males que causan los tajos practicados»<sup>13</sup>. Porque siempre es atractiva la «tentación de periodizar y de proclamar el nacimiento de nuevas épocas», pero todo «historiador de la cultura» debe comprender que «los ciclos de ésta no siempre dependen directamente de hitos históricos», sino que muchas veces «se producen gestaciones lentas y otras, anticipaciones felices»; más aún, puede suceder que «lo que parecía ir a determinar un rumbo específico puede apadrinar otra fórmula»<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>11</sup> Mainer, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 87.

<sup>12</sup> Gracia y Ródenas, «Primeros compases», *Pensar por ensayos ...*, p. 34.

<sup>13</sup> Mainer, *El aprendizaje...*, p. 81.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

Por todo ello la delimitación cronológica, si bien debe ser permeable, responde a la lógica histórica de esa transformación en el género que es la de las letras españolas: en torno a esa fecha de 1965 y paulatinamente hacia los setenta se puede hablar de «una paradójica literatura democrática sin democracia», en el curso de un tiempo que deberá combinar dos polos opuestos: el de un persistente «sistema represivo brutal e intransigente» y el de «los horizontes democráticos» que se van consolidando y que eclosionan con la transición y las grandes transformaciones que van a experimentar las condiciones del mundo literario: su público «se diversifica» y sus escritores se hacen mucho más plurales y liberados de todo compromiso que no sea «literario y ético»<sup>15</sup> y se hacen cargo de que su imaginación no pueda someterse a un «camino señalado», ni sacralizar «autoridades intocables» y debe saber incluirse en las «corrientes extranjeras»<sup>16</sup>.

Al otro extremo, el límite último de la muestra también guarda lógica como la fecha en que, continuado el proceso, restablecida la democracia y reincorporada plenamente la literatura española a las cotas de la literatura europea durante los ochenta, se producen los acontecimientos de ese año tan emblemático de 1992. Tras diez años de producida la alternancia democrática y pacífica en el poder con los gobiernos socialistas, así como la ruptura definitiva del aislamiento internacional, la integración europea o la transformación económica y la modernización del país, ese año se convierte en la ocasión de una «ratificación simbólica e internacional» con los distintos y conocidos fastos, ante lo cual, aparece como garantía de éxito la capacidad reactiva de ese nuevo conjunto de escritores hijos de la guerra y crecidos en la dictadura que, sin dejarse llevar por espejismos, se muestran críticos con respecto a tales festejos y son una prueba de la madurez de una intelectualidad con respecto a su posición respecto al poder y su labor hacia la sociedad democrática<sup>17</sup>. Así, constataron que, por encima de posibles afinidades ideológicas con el gobierno de turno, ante sus actuaciones, «las voces únicas y los discursos unánimes eran cosa del pasado»<sup>18</sup>.

Determinado este periodo espacio temporal en el que observar la reactivación del género y su reincorporación a la continuidad occidental del ensayismo, sólo queda restringir el número de ensayistas que, sin constituir la totalidad de los mejores casos, es evidente que forman parte de las mejores ejemplos de esta revitalización del

---

<sup>15</sup> Gracia y Ródenas, «Introducción», *Derrota y restitución...*, p. 6.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

género. La nómina principal, por orden cronológico, es la siguiente: Joan Fuster, Carmen Martín Gaité, Agustín García Calvo, Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, José Ángel Valente, Juan Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer y Fernando Savater. Diez ensayistas que van a gozar de un peso distinto en este estudio, en el que se van a seleccionar los títulos que más se acerquen al vago modelo del ensayo literario y que mejor signifiquen el conjunto de la obra y el quehacer literario de cada escritor.

## LA METODOLOGÍA

Fijado el objeto de estudio, las dudas acechan cuando cabe decidir el modo de acercarse a él. Además, en este caso, el objeto se fundamenta siempre en los textos primarios que serán la base sobre la que se levantará cualquier interpretación global. Pero, ¿cómo decir algo de esos textos siendo fiel a la trama de lenguaje que constituyen su realidad absoluta y a esa experiencia que ésta puede propiciar en el lector específico que a él se aproxima? Y, puesto que se trata de una lectura global que procura considerar un género y su aplicación espacio-temporal, ¿cómo hacerlo sin caer en la habitual pulsión clasificatoria o en la empobrecedora decantación teórica que puede tomar los casos concretos subsidiariamente, como muestra de la que sólo se extraiga lo compartido y se deseche lo divergente? De manera que el peligro latente que se pretende sortear es el del alejamiento de esos textos que deberían ser el centro de lo analizado. Eso ha llevado a situar estos textos primarios en el foco de este estudio: por encima del género del que derivan, del periodo histórico en que ocurren e incluso del autor y de la obra en la que se alojan, porque el eje de esta lectura han sido esos lugares textuales en que se dan ciertos fenómenos que servirán para trazar relaciones principalmente con su obra, con el estilo del autor pero, más directamente, con el género del que pueden derivar y, más veladamente, con el periodo histórico en que aparecen.

Mas, debido a que en la visión de estos textos se trata de considerar un aspecto general, como se necesita rastrear en ellos esos rasgos recurrentes y considerar sus variaciones, el análisis pronto se ve enfrentado a uno de los problemas elementales. Debido a que se tiende a marcar una distinción analítica entre un polo de la expresión y un polo del contenido (o, en otros términos: un polo inicial y un polo final) para

comprender cómo funciona el texto, es necesario considerar al mismo que ésta es una acción crítica que no debe desatender el hecho de la verdadera unidad de ambos extremos en el texto y lo artificial de su separación. Es así que el dilema vuelve a consistir en cómo identificar esos elementos que explican al texto sino es considerando simultáneamente ambos polos sin desgajarlos, viendo cómo el texto ensayístico es una conjunción indiscernible, en el fondo, entre la expresión y el contenido, como la demás literatura. Pero, tratándose del ensayo literario, debido a la importancia que se acostumbra a dar a su contenido —que se suele suponer como aquello más sustancial de este tipo de género— y la poca relevancia que se otorga a su expresión —que se acostumbra a presumir neutra y simple—, ello obliga a considerar esos contenidos, su variedad y semejanzas, mas siempre en tanto que están encarnados en una determinada expresión, que no sólo los encauza, sino que los condiciona.

Como el eje de la búsqueda está en los textos, lo que se ha pretendido es que sean éstos mismos, seleccionados según un determinado criterio de búsqueda aplicado sobre el conjunto de la muestra y ordenados según tal criterio, aquellos que puedan responder por sí mismos al interrogante planteado sobre el género y su literariedad o sobre el modo en que se ha formulado durante ese marco espacio-temporal y cómo se ha reconfigurado el género. Para conseguirlo se ha procurado observar cómo cada tramo de texto funciona y da su mensaje, buscando que el análisis se interne en el circuito que cada uno propone y así ver cómo se activa y se cumple. Es decir, se aspira a comprender ese caso no como paradigma de expresión o de contenido por separado, sino conjuntamente, como fenómeno que implica a ambos polos y, por ello, sólo atendiendo a ambos se puede comprender su funcionamiento.

Esta disposición determinada de cada uno de los casos, según cada uno de los apartados, dentro de los cuales se pretende dar a conocer un aspecto del tema del estudio, hará que se combinen dos tipos de análisis: el que busca el funcionamiento del texto con respecto a ese aspecto considerado en cada apartado y el que permite, cada vez y sucesivamente, observar cómo se comporta una porción de un ensayo. Por lo tanto, cada ocasión puede servir de ejemplo del género y, aunque cada caso debe explicar un aspecto estructural del género, éste deberá contemplarse en su activación y funcionamiento específico.

Obviamente, esta opción puede comportar bastantes problemas: la dependencia del soporte y la inmersión en un caso puede llevar a cierto aire de

arbitrariedad en la construcción del itinerario y la manipulación de los textos, así como entorpecer la elevación de la mirada desde ese suelo de la prueba hacia un horizonte más general, o bien que se produzca la tendencia consiguiente: que proliferen el número de casos expuestos, convirtiendo la argumentación en un reiterativo paso de una a otra celdilla del gran panal del estudio. Sin embargo, quizá esta opción sea una muestra de cómo a veces el discurso crítico sobre un objeto acaba contaminándose de éste, asumiendo alguna de sus inclinaciones; pues, como el ensayismo, este estudio necesita de la concreción sobre el objeto analizado. Lo cual implica otro riesgo más: la discontinuidad y el desorden de la síntesis teórica del conjunto de la investigación, que se compensa con algunos beneficios: en este discurso sobre el ensayo se vislumbra alguna certeza, pues cada aspecto sugerido en la disertación tiene al menos el sostén de un trozo de ese objeto de estudio. Además, la restricción de la prueba y la selección de los casos examinados pueden suscitar también el permanente conflicto entre lo que hay dentro del discurso crítico y aquello que queda irremediabilmente fuera, algo que siempre gravita como una sospecha sobre su validez.

En este proceder quizá se esconda un hábito adquirido por el trato intenso con la crítica literaria de Joan Ferraté (1924-2003) desarrollada en *Teoría del poema* (1957), *La operación de leer* (1962) y culminada en *Dinámica de la poesía* (1968). Este contagio ha llevado a seguir diversas de sus inclinaciones: el deseo de resolver cómo funciona la máquina de un texto literario desde su interior, sonsacando de ello un cierto resultado teórico que tienda a explicar el hecho literario, además de la pieza del caso; lo cual demuestra una concepción de la obra literaria considerada siempre como un acto cuya culminación está siempre en la lectura, su fenómeno crucial, y que todo hecho literario se debe considerar desde la actividad de su recepción por parte de un lector. En eso se da otra de las querencias asumidas: el deleite por permanecer en la praxis de la lectura analítica del texto, más que en la exigencia de una exhaustiva decantación teórica, producto de una lectura crítica de un texto, que el lector de la crítica apenas podría vislumbrar. Por eso el procedimiento ferrateriano suele basarse en que, ante una pregunta sobre lo teórico, se da una respuesta práctica en la cual la posible solución teórica sólo pueda espigarse indirectamente, como en el rastro del ejercicio de una lectura sobre un texto. Con ello se da la posibilidad de verificar lo afirmado desde el objeto mismo analizado y eso sirve para explicarse a sí mismo a



través de la descripción de lo aparentemente ajeno. Esas son algunas de las inclinaciones de este crítico que quizá hayan aparecido en este estudio.

Todas estas condiciones y los problemas que pueden implicar permiten que a lo largo del estudio se pueda transitar con un orden sutil algunos lugares y zonas nodales, significativas para adquirir un cierto aire del género tal y como lo desarrolla ese conjunto, con sus semejanzas y sus divergencias. De tal manera que el resultado será una explicación discontinua, intermitente y por tanto parcial, pero seguramente ningún caso de los analizados pueda romper un posible modelo del género. Es decir, ésta es una fisonomía posible del ensayo, observado en esta circunscripción de espacio y tiempo, restringido a unos ensayistas y a unos títulos determinados, pero puede que la limitación sea capaz de dar una descripción parcial del funcionamiento del género.

En síntesis, la investigación se produce orientándose hacia dos polos; por un lado el que desea conocer la naturaleza del género, detectando sus elementos constitutivos y, por otro, el que pretende enseñar su realización en el periodo y la nómima escogida, así como el desarrollo particular del género. Es decir, el que implica aquellos elementos que no son constitutivos de éste y que pueden ofrecer variación. El primero está más ligado al aspecto teórico del género, a la definición de sus elementos estructurales y el segundo está más ceñido a su aspecto práctico, a la observación de la puesta en acción del género en un determinado tiempo y espacio, en donde se pueden atender sus elementos contingentes.

Pero dentro de la tensión entre estos dos polos, siempre se intenta pensar en el género con la finalidad de indagar y referir los textos del corpus primario, que constituye el objeto central del estudio. Se intentará, por tanto, no limitar la investigación a un plano de descripción general, sino de vincular constantemente esa visión general con una inmersión práctica en la lectura específica de los textos ensayísticos. Con ello se espera que el resultado de la investigación, además de dar una explicación del género como tal y del género en una ocasión histórica concreta, sea, fundamentalmente, una disertación —una lectura— del ensayo en un periodo de las letras españolas de regeneración y esplendor del género. A ello se sumarán toda una serie de fuentes secundarias sobre la reflexión en torno al género, que quizá hayan sido más significativas en la gestación de esta investigación que en la redacción de su texto final en el que aparecen citadas; más por aquello que han propiciado que por lo que ellas mismas aportan aquí.

El punto de vista histórico no ha sido la opción principal de este estudio, a pesar de los riesgos que ello puede implicar cuando, justamente, se intenta tomar en consideración un conjunto de textos que pertenecen a unos autores cuya circunscripción ha sido histórica, debido a que éste es el único modo en que se dan las realizaciones concretas de un determinado modo literario. No obstante, sin caer en el desprecio del contexto histórico que rodea esta descripción del ensayo como género literario y, a su vez, su renovación en las letras españolas, se ha optado por observar esto, más cerca de sus textos; esperando que lo histórico se pueda dar por supuesto y, de alguna manera, se infiera desde los lugares visitados en el estudio, a partir de esclarecer cómo es usado este tipo de escritura, qué contiene y a qué apunta. Sin olvidar que, por encima de la comprensión del entorno sobre el sujeto emisor de la obra, el individuo es permeable a tal contexto pero no se deja sumir en él; ya que desde su libertad expresiva es capaz de sobreponerse a esas condiciones. Pues, al fin, la corriente histórica colectiva propugnada por el historicismo no puede recluir la posibilidad del individuo que crea un producto cultural. Porque la cultura, situada en la civilización, es capaz de sobrepasar, de exceder su ubicación determinada de antemano.

#### LA NÓMINA DE AUTORES Y OBRAS

Los límites temporales antes descritos tienen una buena adecuación con la producción ensayística de cada uno de los casos. Por un lado, todos inician su labor propiamente ensayística entre 1964 y 1974, aproximadamente, y en la mayoría de los casos se produce un momento de culminación, cambio o cierre de su actividad ensayística, alrededor de 1992. De los autores seleccionados, Joan Fuster (1922-1992) es el primero que se centra en el ensayo como género propio: justamente en esas fechas en que arranca el principio del cambio en las letras españolas con dos títulos que ya pueden considerarse bastante próximos al ensayismo literario y que meditan sobre el arte pictórico: *El descrèdit de la realitat* (1955) y *Les originalitats* (1956), pero que son un antecedente de los títulos que se analizarán más especialmente en este estudio. El primero de los que puede considerarse ya paradigmático del ensayo literario es *Diccionari per a ociosos* (1964), en el que agrupa en la estructura de un diccionario toda una serie de ensayos formalmente muy heterogéneos. En algún caso

también se usará otro conjunto de confuso título: *Causar-se d'esperar* (1965), muy ceñido a las cuestiones más cercanas a la vida cotidiana, del que es muy destacable la plena conciencia del género que Fuster deja entrever en su prólogo. Será el caso de *L'home, mesura de totes les coses* (1967) —el siguiente título más utilizado aquí—, un compuesto de ensayos en torno a aquello que ya sugiere su título: la moderna centralidad del hombre y la situación de esto en su contemporaneidad. Así como *Babels i babilònies* (1972), un haz de reflexiones en torno a los cambios en la vida cotidiana, el surgimiento de movimientos alternativos o los nuevos movimientos contraculturales. Por último, sólo mínimamente se hará referencia a títulos que no pertenecen estrictamente al ensayo literario, pero que en ocasiones dejan entrever la aparición de ciertos elementos propios de éste insertados en otros géneros. Es el caso de su conjunto de aforismos: *Consells, proverbis i insolències* (1968), cuya afición a esta forma literaria conforma buena parte de su estilo; así como *El País valenciano* (1962), una suerte de *guía* en la que parece vislumbrarse un disimulado ensayo sobre el contraste entre la imagen tópica de su país y su verdadera realidad. El caso de Fuster, junto al de Gimferrer, serán los únicos en lengua catalana aquí empleados, ello ha circunscrito su difusión en un radio más ajustado: básicamente en el País Valenciano en donde su figura fue adorada y denostada a partes iguales y en Cataluña en donde encontró la base de su difusión editorial. La suya es una producción que se asemeja a la de otros de los casos aquí tratados en el aspecto de su sobreabundancia de títulos que lo convierten en una verdadera fábrica grafómana, como ocurre con Savater y con Vázquez Montalbán.

En la de Fuster, como la de los anteriores, hay una obvia distinción genérica: por un lado un gran número de prosa de divulgación cultural: sobre literatura, historia y reflexión política del ámbito pancatalán, de la cual destacan ciertos títulos que han tenido mucho eco político en su territorio como *Nosaltres, els valencians* (1962) y que le han dado una enorme presencia pública en su tierra. Toda esta producción se distingue de toda aquella que ha tenido su origen en su actividad como articulista en prensa, que han sido el origen de buena parte de sus títulos tan claramente distintos — es decir: «l'assaig en si»<sup>19</sup> como denominaba esta parte de su obra— en los que se puede apreciar una exacta puesta en práctica del ensayo literario. El suyo es uno de

---

<sup>19</sup> Así se refería a esta otra parte de su producción literaria por la que siente «una gran predilecció» y aquellos donde afirma que: «em trobe més a mi mateix», y que sabe que es aquella por la que ha sido menos conocido por la gran difusión de esa otra escritura divulgativa, según explica en una entrevista televisiva hecha por Montserrat Roig en su programa «Personatges» de TVE en Catalunya en 1977.

los casos más diáfanos de la revitalización del ensayo en España en esta circunscripción histórica de este estudio, por la pionera opción por el género con nuevas condiciones y su desarrollo ya incipiente desde 1955, que se extiende casi hasta el final de su vida —con *Sagitari* (1984)— pero que tiene su periodo de mayor esplendor, mostrando todo el potencial del género, justamente en la producción aquí considerada: la que va desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta. Así como por la forma en que lo consigue practicar combinando su aparición en diarios y revistas, hasta su reformulación y ordenación en forma de libros; también por la consecución de un estilo que logra alcanzar lo complejo, sin distanciarse de una voz y una comprensión común a un lector dado. Incluso por su propia figura medio aislada en una ciudad de provincias —Sueca (Valencia)—, que tanto se asemeja a la de Montaigne en su castillo.

En el caso de Juan Benet (1927-1993) se tomará particularmente su primer título ensayístico: *La inspiración y el estilo* (1966), esa suerte de reflexión crítica para formular su opción narrativa que se desarrolla en unas formas propias del ensayo literario. De los siguientes conjuntos de temática diversa y con menor interdependencia entre ellos: *Puerta de tierra* (1970), *La moviola de Eurípides* (1981) o su último libro de ensayos, *La construcción de la torre de Babel* (1990), se extraerán buena parte de los casos que van a ser examinados, así como se empleará algún lugar del compacto volumen ensayístico: *El ángel del señor abandona a Tobías* (1976) en el que se juega oblicuamente con la práctica de la écfrasis. Con mayor limitación se utilizará algún lugar de *En ciernes* (1976), *Del pozo y del Numa* (1978), *Sobre la incertidumbre* (1982) o *Artículos I* (1983). Tanto Benet como Fuster dejan claro el sentido de esta aproximada fecha límite de 1992, pues en torno a ésta fallecen ambos, aunque en el caso benetiano la horquilla es casi la exacta de esta muestra: su primer ensayo aparece en 1966 y el último en 1990.

Del siguiente caso también capital para esta exploración, Rafael Sánchez Ferlosio (1927), se atiende con bastante contención su primer título: *Las semanas del jardín* (1974), producto capital y bastante peculiar en el conjunto de su obra ensayística por la complejidad de su tono y la pétrea extensión de sus capítulos, casi un correlato de su salida del vientre de la ballena, tras su crisis, de la que ésta parece ser una suerte de advertencia de su nueva postura. Más especialmente se manejarán el doblete de meditaciones sobre dos temas públicos de actualidad: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* (1986) y *Campo de Marte I. El ejército nacional*

(1986), que parecen variar moderadamente el estilo del anterior conjunto, optando por uno más evidente que se sirve de citas periodísticas, facilitando el acceso. En este sentido, también se ha tenido en cuenta algunas de las piezas del conjunto de *La homilía del ratón* (1986), reunión de artículos publicados durante diez años en *El País*, cosa que vuelve a implicar la determinación de cada una de esas piezas: más concisas, más dispuestas al acecho de un público general y cuyo título basta para definir su posición. Pero el caso más visitado es *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993) —Premio Nacional de Ensayo en 1994—, verdadero punto culminante de su labor ensayística, cuya capacidad de sofisticada conjunción de textos con formas tan heterogéneas y en muchos casos periféricas al ensayo, tanto se asemeja a la estrategia del fusteriano *Diccionari per a ociosos*. En su caso, su producción se extiende con empuje, mucho más allá de esta fecha liminar, entre el posterior y nuevamente denso: *Esas Yndias equivocadas y malditas* (1994) (ejemplo de esa maduración de las letras españolas ante los fastos de 1992), hasta su último ensayo: *Guapo y sus isótopos* (2009). No obstante, éstos no han sido considerados dentro de este estudio, por ampliar mucho el espectro temporal y porque, nuevamente, en su producción hasta 1993 ya aparecen la mayoría de sus habilidades en el uso del género.

Su producción junto a la de Benet conforman un tenso díptico y un secreto juego de espejos, en el que se comparten tácticas de incursión en sus asuntos de análisis, también un estilo urdido con gran precisión que es capaz de elevarse, en ocasiones, a cotas de densa oblicuidad, así como la opción por la hipotaxis y una frase de sintaxis extensa con notable juego léxico y mezclas de materiales verbales bien contrastantes entre sí o también la afición por el uso de unas mismas formas y temas: el gusto por la écfrasis, las referencias a específicas células históricas, el encanto por el arte militar o el prurito y la intensidad de una minuciosa y apabullante argumentación en su desmontaje de su objeto de crítica. Pero también demuestran una común inclinación a lo mítico que los vincula a sus narrativas, tanto en los objetos a los que se dirige, como en un estilo con una determinada resonancia de fabulística concisión y pregnancia semántica o una especial conciencia de la perspectiva estética de su discurso. Una simple mirada sobre ese índice mínimo que constituye el título de cada una de sus obras de ambos autores lo dejaría bien claro.

Por lo que respecta a Carmen Martín Gaité (1925-2000), tan cercana a estos dos —esposa del primero y amiga e interlocutora literaria del otro— con los que

comparte esa doble vía de la narrativa y el ensayo y, sin embargo, tan decididamente distinta a ellos. Este estudio se hace cargo de algunos de los artículos recogidos en su primerizo conjunto de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973); por cierto, un conjunto tan paralelo en sus cuestiones y tan dispar en sus respuestas a los títulos susodichos de los otros dos vértices del triángulo: *Las semanas del jardín* y *La inspiración y el estilo*. De este libro se usará especialmente el artículo sobre narrativa que da nombre al conjunto, pero esta exploración se concentra muy en particular — quizá con excesiva intensidad— en otro libro que estaría en la continuación de este anterior título y en su cercanía al par de Benet y Sánchez Ferlosio: *El cuento de nunca acabar* (1983), una reflexión en torno al «contar» que logra encauzarse en la precisa forma del ensayo literario, coordinando sus piezas en una composición cuya extraordinaria estructura orgánica también recuerda a los casos anteriores de estructuración particular del conjunto de Fuster y Sánchez Ferlosio (*Diccionari per a ociosos* y *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*). La fuerte concentración de esta investigación en este título se debe a que es su mayor libro de ensayo, por el acierto de su estructuración que se complementa con el potente y diverso despliegue de cada una de sus piezas. Por tanto, con este título puede asumirse buena parte del modo ensayístico de Martín Gaité, pues es como si con esta especial disposición hubiera alcanzado la adecuada expresión de una cuestión que para ella fue tan consustancial a su vida, como lo fue la pulsión narrativa. Por otra parte, se han tenido en cuenta, pero quedan más o menos sin análisis, la reunión de artículos y miscelánea de *Agua pasada* (1992) o sus recopilaciones póstumas *Pido la palabra* (2002), *Tirando del hilo* (2006), como también los monográficos de *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento* (1970) o *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (1976) o sus célebres ensayos sobre las formas sociales en torno al amor: *Usos amorosos del dieciocho en España* (1973) y *Usos amorosos de la Postguerra española* (1987). El de Martín Gaité es quizá el caso más rotundo, en esta nómina, de la presencia protagonista del yo y su personaje, así como de la propia experiencia pasada como lugar desde el que juzgar sus objetos de interés.

Una vida paralela a la de Martín Gaité es la de José Ángel Valente (1929-2000), nacida ella tres años y medio antes que él, pero fallecida sólo cinco días después que el poeta, a lo que se suma haber compartido la tragedia de perder sendos hijos veinteañeros cuando ambos contaban 60 años y haber recibido poco después *ex aequo* el Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 1988. Su ensayismo girará en

torno a la búsqueda de la palabra poética en la tradición hispánica: *Las palabras de la tribu* (1971) o entremezcladas con otras reflexiones sobre el arte y la reflexión sobre uno de sus temas predilectos como es la experiencia mística, así en *La piedra y el centro* (1983), como en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991). Los tres serán acogidos con semejante intensidad, pero quizá especialmente estos dos últimos por ser los suyos unos ensayos con mayor distancia respecto a la crítica literaria y ser capaces de interrelacionar distintos objetos culturales. En todos ellos se descubren unas piezas de dimensión contenida y en los que se despliega un verbo bien próximo al de su poesía, con un gran juego entre la expresión lacónica y la potencia de lo sugestivo en sus palabras, con el que se adentra en su objeto de ensayo desde un verdadero ejercicio creativo y con una fuerte intención estetizante.

De su amigo Juan Goytisolo (1931-2017), quien le dio a conocer a Valente la ciudad y provincia de Almería, que el poeta adoptó como su puerto de regreso sucesivo a España desde Ginebra y que ya era uno de los lugares predilectos para Goytisolo y escenario de sus libros de viaje: *Campos de Níjar* (1960) y *La Chanca* (1962) y que, sobre todo, es el protagonista de «Tierras del sur», uno de los artículos de *El furgón de cola* (1967), su primerizo conjunto de ensayos que, a diferencia de sus otros títulos ensayísticos, tiene la virtud de apuntar a variadas cuestiones; con una serie de artículos ligados por una común y amarga conciencia crítica de su propio país y circunstancia, como anuncia reveladoramente su título y que se convertirá en esa actitud renuente de la que se nutrirá buena parte del conjunto de su obra. Por esa razón no se han considerado tanto su otros títulos ensayísticos, siempre más ceñidos a una cuestión compartida y en los que es más difícil ver un desarrollo más claro del ensayismo literario: sus colecciones de crítica literaria, *Disidencias* (1996) o *El bosque de las letras* (1995), así como *Crónicas sarracinas* (1982), donde aparece el otro gran foco de interés para Goytisolo como es del orientalismo, muchas veces adoptado como contraparte positiva de su vidriosa crítica hacia España y Occidente.

De otro barcelonés de su misma generación y ambiente social, pero cordialmente opuesto a él, Jaime Gil de Biedma (1929-1990), se tendrá en cuenta su única y cuidada recopilación ensayística, paralela en su confección a la de su poesía recogida en *Las personas del verbo*, como casi revela el similar aspecto de su título: *El pie de la letra* (1980), la reunión de sus ensayos publicados entre 1955 y 1979, un grupo de piezas particularmente centradas en la reflexión sobre la lírica, pero también dirigida hacia diversas cuestiones literarias y algún que otro tema de otras categorías.

Lo cierto es que es un caso analizado con bastante moderación, debido a que algunas veces su labor está muy ceñida a la crítica, pero también por la proporción de su labor ensayística, que es bastante menor con respecto a los demás casos. Del conjunto destaca la única pieza publicada previamente como libro, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960), que sólo ha sido considerada parcialmente por ser un texto muy apegado a su labor reflexiva en torno a una obra, frente a otros más sugestivos artículos en los que sí se hacen más patentes las tendencias del ensayismo literario.

Un caso de escritura ensayística bien peculiar será el de Agustín García Calvo (1926-2012), en el que su yo se verá muchas veces subsumido en la voz de programa filosófico o de proclama política, como así ocurre en *Apotegmas a propósito del marxismo* (1970), comedidamente atendido en esta lectura, y caracterizado por un tono decididamente sintético, esquemático y, por ello, un tanto hermético. Un caso paralelo al de su *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana* (1970) en la que adopta esa recreación de la declaración política a través de esa supuesta entidad comunitaria en la que se subsume su voz, que será más examinado en este análisis que la otra pieza hermanada con la anterior: *Comunicado urgente contra el despilfarro* (1977). Pero, de todos sus títulos, será *Actualidades* (1980), una recopilación de piezas muy heterogéneas y estructuradas con delicadeza, aquél que será más principalmente focalizado aquí; sobre todo en los muy diversos ensayos breves en torno a alguna cuestión circunstancial, donde aparecen más claramente las estrategias del ensayismo literario. Destaca en él una sección que fue publicada en forma de libro: *Qué es el Estado* (1977) y que, a pesar de su aspecto divulgativo, demuestra un caso preciso y bastante exhaustivo de desmontaje crítico de una noción establecida. Por otro lado, también destaca en esta selección el título de resonancia clásica: *De la felicidad* (1986), en el que realiza un semejante ejercicio de definición «en negativo» de esa noción común, a través de una directa y argumentada descripción. La presencia de su obra ensayística en esta lectura será menor a la de otros casos, quedando fuera del análisis textos muy semejantes a la lógica de los anteriores como: *Historia contra tradición. Tradición contra Historia* (1983), *De los modos de integración del pronunciamiento estudiantil* (1987) o esa rara recopilación con añadidos de cartas de un amigo suicida: *Cartas de negocios de José Requejo* (1981). Su vinculación con la filosofía, la lingüística —como Sánchez Ferlosio, aunque en un sentido más sistemático que éste— y la filología clásica, parecen llevarle a optar por un estilo que



aparenta cierta distancia crítica, cierta asepsia analítica que va a ir desmintiéndose paulatinamente.

Su posición filosófica y su interés por la crítica al poder desde un desacato poblado de nociones y categorías, le acercan en algún caso a uno de sus seguidores durante su juventud, Fernando Savater (1947), muy especialmente en un compendio que recuerda a la concepción y el léxico de García Calvo, *Panfleto contra el Todo* (1978), en el que se intenta denunciar la preponderancia de la noción de «Todo» en la modernidad, y que será manejado aquí a partir de alguno de sus capítulos. Será mucho más empleado el caso de su primerizo conglomerado de ensayos, en el que demuestra abiertamente su práctica y conciencia del género: *Apología del sofista y otros sofismas* (1973), en el que expone una reiterada reivindicación de la subjetividad en el pensamiento y donde es común escuchar su voz reasumida por algún personaje que encarna su postura: ya sea la de un sofista o la del Marqués de Sade. Pero el libro más examinado en este recorrido es aquél en donde más claramente se aplica el ensayismo literario sin otro objetivo que el de una lectura literaria: *La infancia recuperada* (1976), un libro compacto en que cada uno de sus breves capítulos se sumergen en distintos casos de narrativa que hicieron las delicias de su infancia y que aquí reivindica de un modo muy paralelo, en el fondo, a *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité y que, junto a éste, conforma una suerte de síntoma generacional en torno a la reflexión sobre la narratividad que se da —según se ha dicho— también con *La inspiración y el estilo* o *Las semanas del jardín* de Benet y Sánchez Ferlosio. Quedan fuera de este análisis la mayoría de su sobreabundante producción ensayística, como el caso de sus títulos más iniciales y especialmente decantados hacia la reflexión filosófica como los casi consecutivos: *Nihilismo y acción* (1970), *La filosofía tachada* (1972), *Ensayo sobre Cioran* (1974), *Escritos politeístas* (1975) o *La filosofía como anhelo de la revolución* (1976).

Un caso semejante en cuanto a su grafomanía está en esa verdadera factoría literaria en múltiples géneros que fue Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), de cuyos ensayos se tomará algún ejemplo de su hermético *Manifiesto subnormal* (1970) y su ampliación con otros títulos totalmente periféricos al ensayo: *Escritos subnormales* (1989), en donde tan claramente se lleva a sus últimas consecuencias algunas de las tendencias laberínticas de su estilo, como se percibe por ejemplo en su abigarrada disertación: *La literatura y la construcción de la ciudad democrática* (1992), de la que aquí se tendrán en cuenta algunos de sus extensos capítulos. El caso

más significativo por lo que supone en la práctica del género está en ese libro que está muy al inicio de su carrera y que es decisivo para ésta: *Crónica sentimental de España* (1971), que recopila una serie de artículos publicados en una sección propia de la revista *Triunfo* entre 1969 y 1970, en el que se hace un recorrido por las canciones y los referentes subculturales desde los años cuarenta hasta los sesenta, realizando una labor parecida, pero en otro orden, a la de *La infancia recuperada* de Savater. Éste será el título al que más se va a recurrir y sólo se empleará parcialmente un caso bastante cercano como es el de otra recopilación de artículos de prensa, *La Capilla Sixtina: del proceso de Burgos al espíritu de febrero* (1975), publicadas con el nombre del personaje que aparece como ficticio autor: Sixto Cámara y que es una verdadera demostración de cómo se puede llevar este género al límite de la ficción. También se tomará en consideración algún lugar de *El escriba sentado* (1997), que reúne toda una serie de artículos sobre literatura, previamente publicados en revistas en su mayoría.

El caso de otro barcelonés, Pere Gimferrer (1945) que igual que Valente y Gil de Biedma comparten la condición de poeta y ensayista, será tomado sólo muy puntualmente y centrado en el caso de *L'agent provocador* (1998) que reúne una serie de piezas fechadas en 1970 y 1971, junto a otras ya más cercanas al momento de su publicación. En éstas se despliega una particular demostración de la forma de plasmar la experiencia pasada y el retrato del yo, en unos textos que se sitúan ambigualmente entre el ensayo y la escritura autobiográfica, con la elaboración de un estilo que es un alarde de capacidad expresiva de la propia subjetividad. Sólo parcialmente se aludirá a su colección de crítica literaria, *Radicalidades* (1978), igual que el otro título que presenta directamente el otro gran camino de su impulso artístico: *Cine y literatura* (1985).

Es evidente que esta muestra es corta si se compara con el vasto campo del género, el periodo y los autores seleccionados, pero la elección de cada uno de los textos de prueba se ha realizado con la sospecha de que todos ellos pueden ser significativos para explicar el conjunto en el que se ubican: el libro al que pertenece, el estilo del autor o, en definitiva, el género al que parecen responder. Cada uno de los lugares que han sido tomados es una suerte de ladrillo con el que se levanta el muro de esa visión del género, siempre circunscrita a un ámbito y a un momento. Quizá por ello pueda ser acusada de arbitraria y circunstancial tanto la selección de la prueba como la explicación del género que ahí se deduzca, pero ello puede suplirse si se toma

tal exposición de este tipo de escritura como «una entre las posibles» y se asume como una propuesta que puede ser sometida a un examen que concluya: si bien fuera de ella hay más de lo que ésta presenta, al menos, nada de lo que hay en ésta puede ser acusado de no darse, de alguna manera, en el género y en sus múltiples realizaciones.

## HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Demarcado el campo de actuación: un género que pertenece a la literatura y un marco espacio-temporal en el que se culmina su reorientación en las letras españolas, lo cual se concreta en una precisa selección de diez autores y algunos de sus títulos, sólo resta explicitar cuáles son las hipótesis de trabajo que han regido todo el estudio y que ya han ido emergiendo a lo largo de esta introducción:

- La regeneración del ensayo a la altura de la modernidad producida en las letras españolas y que culmina aproximadamente entre 1965 y 1992 se realiza, en buena medida, retomando de nuevo al género en sus formas más genuinas, asumiendo sus características constitutivas y desarrollándolas en toda su potencialidad. Esa forma genuina es la que deriva, de algún sentido, de Montaigne y ha ido evolucionando y variando, hasta establecer una determinada tradición.
- En lo que se conoce habitualmente como «ensayo», existe por lo menos una porción de lo que ahí se engloba que puede considerarse perteneciente, en particular, a la literatura; porque se distingue del resto de prosa de ideas (más vinculada a la ciencia o la divulgación) y porque comparte características propias del hecho literario. A este vago tipo de textos es a los que se denominará aquí con el marbete de: «ensayo literario».
- Este ensayo literario puede definirse como género, porque se concreta en toda una serie de rasgos recurrentes que derivan de la elaboración y la presencia de una subjetividad que orienta el texto, determinando una disposición de todos sus componentes hacia el lector y con el objetivo del cumplir una función básica.

- Este género experimenta los mismos problemas que los géneros literarios contemporáneos (como la novela o la poesía contemporáneas) en el que el género se traduce en una serie limitada y poco numerosa de elementos básicos e ineludibles que permiten, por otro lado, un amplio espacio de libre experimentación. Esto suscita que, desde una óptica restrictiva, se piense en el género ensayístico como un recinto difuso, vacío de contenido común y estructural que lo signifique. A lo que le sigue el hecho de que sus fronteras sean expresamente permeables, de manera que se pueden encontrar elementos constitutivos del ensayo en obras que se consideran pertenecientes a otros géneros y viceversa. Pero todo ello no oculta que, detrás de ese espacio abierto, existen unos elementos ineludibles del género que lo sostienen y cuya recurrencia puede detectarse rastreando las muestras prácticas de éste.
- Esta revitalización del ensayo literario se formula de un modo específico, frecuentando unos determinados temas, adoptando unas formas particulares y creando un estilo propio de cada autor.
- El ensayo se convierte en un género bastante caudaloso en el que toda una serie de escritores de este periodo encontraron en él un cauce óptimo para sus necesidades expresivas.
- Durante esta época, al tiempo que el ensayo vuelve a surgir en el panorama intelectual y literario, va apareciendo una determinada conciencia del ensayo como género, que se traducirá en una cierta reflexión explícita en algunos casos. Eso se corresponde con la rara situación de este género y debido a que el lector, quizá esté predispuesto ante el texto ensayístico por ser consciente del género y del autor del texto o, por el contrario, puede también leerla sin demasiada conciencia del género al que se enfrenta, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros literarios.

Con estas hipótesis se va a intentar alcanzar los siguientes objetivos. En un primer ámbito se procura explicar cómo la subjetividad determina la forma del género ensayístico, tomando como muestra práctica los ensayos aparecidos en el periodo citado. De tal manera que la disertación teórica del género sirva para la propia indagación sobre cómo se articula el mejor ensayo escrito en esta época. Pues la adhesión a las características ineludibles del ensayo, derivadas de la subjetividad, son

las que pueden explicar mejor su florecimiento en esta época. Para ello se aspira a describir todas las características que derivan de una especial predisposición que se construye entre esa subjetividad literaria y su lector. Luego se buscará deducir la función básica del ensayo: el desacato del discurso establecido sobre un objeto y la implicación del lector en el proceso de desmontaje de esa visión establecida y la elaboración de una nueva visión, más veraz. Finalmente, se explicará cómo determinados aspectos, insertos en el lenguaje literario, sirven para entender la inclusión del ensayo en la categoría literaria.

A lo largo de toda esta descripción del género desde la prueba misma del texto, se intentará mostrar en modo discontinuo el lugar del género ensayístico en las letras españolas entre 1965 y 1992, aproximadamente, dando a conocer un panorama general de su producción, así como mostrando las tendencias comunes y propias con los distintos ejemplos ensayísticos, así como el estilo que forja cada ensayista. A la vez que se irá comprobando el tipo de conciencia del género en sus autores, ya sea indirectamente en ciertas sutiles referencias a su propia escritura o a través de sus referencias explícitas en los propios ensayos o en sus textos liminares.

## LA INVESTIGACIÓN

A partir de todo lo anterior, el estudio se ha distribuido en tres grandes bloques que son los que determinan las tres partes del texto resultante. El primer bloque es el que lleva como título: «I. Hacia el lector», en el que se trata de averiguar todos los elementos que en un ensayo literario suelen disponerse con una orientación para que el lector se sienta llamado a leer ese texto. Estos elementos se dividen en otros tres capítulos que engloban los tres grandes factores que formulan y condicionan una adecuada imantación del lector: «I.1. El yo», «I.2. La voz» y «I.3. La materia». En el primer capítulo se intenta averiguar el modo en que el texto ensayístico elabora un yo. Por eso en el apartado «Decirse a sí mismo» se expone lo primordial de la presencia de ese yo que será un asidero básico para el lector, pero que deberá aparecer con la figuración propia de un personaje y con algún vínculo con el sujeto emisor, cuya realidad personal es utilizada como inicio del discurso ensayístico. Pero las variedades en que ese yo se muestra serán dispares (como ocurre con todos los rasgos propios del género que son comunes a la mayoría pero cuya ejecución práctica es

diversa) en una gradación que irá desde aquellos casos en que su presencia es muy ostensible, frente a aquellos en los que es más velada. En cualquiera de ellos, la experiencia personal de ese yo retratado podrá utilizarse como una forma de convencer al lector sobre lo que se le está argumentando.

A continuación, en el apartado «Alcanzar realidad» se intentará ahondar en cómo este yo debe servir para dar percepción de realidad al lector, pues como yo discursivo debe conseguir algo más que otros yoes de la literatura de ficción, ya que no debe limitarse a lograr la verosimilitud que permita pactar con esa ficcionalidad, sino que debe conseguir instalar la impresión en el lector de que se le está ofreciendo algo real. Una realidad que parte de la presencia de un yo que le debe transmitir la apariencia de ser un interlocutor real. A partir de la base de ese yo se desplegarán toda una serie de estrategias para fundamentar esa percepción de realidad en lo que ese yo refiere. La clave estará, pues, en disolver toda conciencia de «pacto de ficcionalidad» en el lector, de manera que asuma lo que se le está mostrando como algo cierto. La potencia de alcanzar esta sensación de realidad es tal que es capaz de lograrse incluso en los casos en que, en la elaboración del personaje del yo, se haya optado por acercarse mucho a la figura de un personaje que difícilmente pueda tomarse como un emisor real. Quizá se juegue a formular un yo poco real y, sin embargo, lo que éste dice debe conseguir que sea apreciado como real por su receptor. El apartado se cerrará con una búsqueda general del modo en que se obtiene ese aire real que, entre otras tácticas, empleará la de enmarcar el objeto del ensayo desde un principio, dentro de una circunstancia determinada en la que suele participar de algún modo el yo; de manera que la presencia de una escena, una acción y alguien que la explica sirva para que el yo perciba que se le está dando un discurso que habla desde lo real.

Todo ello propiciará el apartado siguiente: «¿Construcción ficcional o sólo discursiva?» en donde se analiza la problemática distinción entre el yo ensayístico respecto al yo de la demás literatura de ficción. Pues, por una parte, a pesar de que el ensayo propicie esta impresión de realidad fundamentada en un yo que debe guardar un cierto vínculo con su emisor real, es obvio que, en tanto que éste se ubica dentro de un discurso y es una entidad distinta al sujeto emisor, deberá entenderse como un «yo discursivo», es decir, como cualquier expresión de yo dentro de un discurso. Sin embargo, los juegos con la ficción, a veces llevan a preguntarse si el yo ensayístico puede ser considerado; no sólo como un yo discursivo, sino también como un yo ficcional semejante al de la demás literatura de ficción. Por eso se tendrán en cuenta

aquí todos aquellos casos liminares en los que se muestra un enunciado distante de toda impresión de que sean emitidos por un sujeto real; incluso en algunos casos ese emisor se presume realmente irreal. La peculiaridad de este ejercicio reside en que, a pesar de esta posibilidad de que su emisor no parezca un sujeto plausible, sin embargo la percepción de realidad en su enunciado no decae.

Averiguado ya el modo en que se figura ese yo como elemento básico del género, será en el siguiente capítulo, «I.2. La voz», en donde se analice aquello en que se sustancia ese yo, es decir, una voz que emite, aquella que engloba todo el discurso; pues éste, debido a la gravitación de ese yo, se presenta siempre como la voz transcrita de ese emisor. Es en el apartado «Un tono» en el que se busca cómo se va mostrando una actitud a través de esa voz. En ésta habrá dos aspectos muy habituales, por un lado la manifestación de modestia que esta voz irá transmitiendo respecto a sí misma, cumpliendo con una estrategia básica para captar al lector. El otro aspecto frecuente que también está destinado a beneficiar la satisfacción del lector es el de una sutil inclinación hacia la ironía, que incluso puede derivarse hacia el humor. Todo ello describe a esa voz y, por tanto, al emisor que se le figura detrás. Será en el siguiente apartado, «La modulación», en el que se evaluarán las distintas formas en que esta voz se modula: desde una opción dominante a hacerlo en un modo accesible para un lector dado; es decir, mostrando un registro bastante cercano a lo coloquial, consiguiendo el aspecto de una conversación cotidiana. Este tipo de modo se conseguirá también mediante la señalación de una serie de referentes que sean cercanos a un individuo dado, que puedan ser plausibles en su circunstancia o que le conciernen de algún modo en su cotidianidad. La siguiente estrategia común para hacer accesible esa voz al lector será la de apelar a él directamente, tal y como suele hacer una voz en todo diálogo. Frente a este grado de modulación accesible, que será la más general, existirá otro modo más puntual, pero al que esta voz le gustará aproximarse, creando cierta variedad y contraste. Se trata de un modo más oblicuo, complejo y oscuro, que a veces busca agudizar la atención del lector con la presentación de lo enigmático e incluso de lo hermético y, otras veces, será una forma de lidiar con el lector tensionando su capacidad de comprensión.

Tras esto habrá una tendencia básica en esa voz que es la que titula el siguiente apartado: «Traducir lo abstracto», un gesto imprescindible para hacer posible la adecuada percepción de un lector no especializado, al que el discurso pretende mostrarle objetos que tienden a la abstracción y que esta voz debe presentar

en forma de algo concreto y perceptible. Esto es lo que lleva a una necesidad continuada de ejemplificar la cuestión argumentada, muchas veces de forma plural para intensificar la comprensión, incluso estructurando esos ejemplos en forma dual o trina, según sea el modo de entendimiento que se busque. El siguiente recurso utilizado para dar consistencia precisa a lo referido será el del uso reiterado de analogías y metáforas que sirvan para cuajar el aspecto más voluble del tema utilizado. Finalmente, la última maniobra que se examina son todas aquellas formas de convertir en imaginable lo que podría quedarse en lo vago; una de ellas será la de describir con detalle algo para propiciar la captación de su imagen.

Descrita esta voz, el último capítulo sobre los factores que derivan del yo ensayístico será: «I.3. La materia», en el que se observará cómo ese yo formula los objetos sobre los que va a desplegar su meditación, unos objetos que partirán de una materia que es manipulada de un determinado modo: a eso se dedicará el primero de sus apartados, «El tratamiento», en el que se describe esa habitual falta de método con la que el yo se acerca a su objeto, así como una frecuente tendencia a la contención en la extensión del ensayo, lo que implicará una particular fugacidad en la consideración de tal tema. Además, se analizará la naturaleza de aquello que deviene objeto de ensayo, que suele ser algo necesariamente específico y que sea capaz de señalar una variedad múltiple de elementos. A continuación se comprobarán las distintas operaciones que se aplican sobre la materia particular que se pretende ensayar, así como la forma concreta del visor con el que se ve y analiza su cuestión. El apartado sucesivo, «Subjetividad que da conocimiento», estudia cómo es lo subjetivo, el lugar desde el que se puede formular un conocimiento para compartirlo con su lector. Pues, a veces, es el marco de esa subjetividad aquello que sirve para presentar o empezar a entender un tema. El juicio desde lo subjetivo que incluso se puede traducir en una referencia directa del cuerpo, como lo más inmediato del sujeto, desde el que también se puede conocer un asunto.

Analizados los modos de formular todos sus elementos hacia el lector para causar su atención, el siguiente bloque, «II. Por una función», plantea que todo el discurso ensayístico orientado hacia un lector tiene como destino el cumplimiento de una función que esencialmente desacata los discursos establecidos. El primero de los capítulos, «II.1. La incursión», investiga el modo en que el discurso realiza su inmersión crítica en tales discursos, que se convierten en objeto de la acción ensayística. En el primer apartado, «Indagación sobre el discurso establecido», se



contempla la forma en que el ensayo entra a analizar esos discursos, para lo cual suele mostrar una determinada predisposición basada en la tendencia a poner en duda lo recibido; pero mediante una argumentación que evite una contraproducente presunción, demostrando una clara aceptación de la incertidumbre como ámbito en el que debe formularse su indagación analítica. Finalmente, se realizará una muestra de cómo se lleva a cabo su actividad indagatoria, la cual suele dirigirse especialmente hacia las ideas generales que un lector medio suele creer indiscutibles. El siguiente apartado, «Implicación en el desmontaje», se centra en observar la manera en la que el enunciado ensayístico consigue implicar al lector en esa indagación crítica, de tal manera que éste entre a pensar por el circuito que le está proponiendo ese enunciado. Para activar el pensar de quien lee se utiliza muchas veces la forma dinámica de un diálogo traspuesto, ya que no puede existir explícitamente la intervención correspondiente del lector, mas sí su huella. Una prueba de esta invitación para que el lector se adentre y discorra lo que le propone el ensayo está en que éste sea capaz de proseguir en tal proceso hasta llegar a persuadirse de una postura que él mismo no hubiera sospechado antes.

En el capítulo consecutivo, «II.2. La desmistificación», advierte la manera en que la incursión en los discursos heredados se suele aplicar en el lenguaje con el que ése se ha construido, haciendo posible una mistificación o falseamiento cuyo desmontaje minucioso será la clave para ejecutar esa función desacatadora. A ello corresponderá una particular atención al lenguaje en el análisis ensayístico, que se definirá en una habitual referencia a las palabras y sus problemas. Pero también será en las palabras desde las que se desarrolle una labor previa para desarticular el falseamiento de un discurso, mediante el descarte de su impregnación tendenciosa, por ejemplo introduciendo en ellos un léxico inaudito que dé una visión más veraz.

Esta propensión a desmistificar es lo que hace del ensayo aquello que titula el sucesivo apartado, «Un decir secundario», debido a que siempre consiste en un decir sobre lo *ya dicho* por otros, un discurso que siempre se centra en examinar otros discursos, ya sean enunciados verbales o estén incorporados en distintos objetos. Por eso, muchas veces demostrarán cierta semejanza a posibles notas al margen de esos otros discursos o una tendencia autorreferencial que suele llevar al ensayo a analizar la propia operación de la lectura o de la enunciación, especialmente la que responde a la función poética, pero también a la producción de otros objetos artísticos.

En el capítulo «II.3. La arqueología» se contempla la manera en que esa función desacatadora se realiza, no ya desde el nivel de la mistificación más verbal, sino en los discursos sedimentados que el paso del tiempo ha hecho olvidar que lo son y que, por tanto, reclaman una labor *arqueológica* que permita rastrear aquello que apenas parecía posible someter a crítica. Esto es lo que se trabaja en el apartado único de este capítulo, «Rastrear lo sedimentado», en el cual se ejecuta esta labor de prospección sobre todo lo que el poder ha instaurado y asegurado, entre otras: las categorías de individuo o identidad, así como la noción de estado. Entre otros instrumentos, se investiga el uso del determinismo material, económico o biológico, con el cual se suele llevar a cabo esta labor desacatadora del discurso del poder.

Tras describir cómo se formula esta función, en el último bloque, «III. En un discurso», se descubren una serie de tendencias generales que implican a todo el discurso del ensayo. La que se analiza en el capítulo, «III.1. Lo intencional», tiene que ver con la predisposición a que este discurso, como cualquier enunciado literario, construye una ficción de conciencia o experiencia, pero que en este caso parece necesitar proyectarse *hacia* su objeto último. Eso es lo que permitiría calificar ese simulacro de conciencia como intencional, lo cual se traducirá en la representación de la matriz propia de una conciencia dada, así como la inclinación a hacer de ese proceso o intención hacia el objeto, el ámbito central y protagónico de ese discurso.

A esto le corresponderá aquello que se sondea en el capítulo «III.2. La gratuidad», que debido a esta propensión intencional suele contener como una de sus condiciones: ese aspecto gratuito en el modo en que se plasma este enunciado. El apartado «Un juego desinteresado» intenta describir cómo el enunciado debe ser capaz de mostrarse como una práctica sin ningún interés definido. Sin embargo, en muchas ocasiones se podrá advertir que esta aparente gratuidad puede delatar el disimulo de un verdadero interés en que la atención del lector desemboque hacia una posición particular. El apartado sucesivo, «Lo contingente y lo necesario», analiza esta disyuntiva irresoluble que siempre implica a todo discurso literario y cuya ambigüedad será clave para el ensayístico: cómo éste es capaz de mostrar una disposición que parece casual —casi como si se captara lo azaroso en él— pero, no obstante, siempre puede ser consecuencia de una disimulada opción bien predeterminada por su emisor o, quizá, una forma de convertir en forzoso o necesario aquello que ha surgido en la más simple contingencia.

Tras ello, queda el último capítulo del bloque y del conjunto, «III.3. El Género», en el que se contempla este discurso desde la perspectiva de esos comportamientos respecto a sus problemas, en su posible consideración como género literario. Eso es lo que se intenta describir en el apartado, «Un espacio abierto con recurrencias», cuyo título anuncia la definición estructural que se propone para su tipo de género, la contraparte a esos rasgos permanentes está en sus genuinas fronteras difusas que le permiten tomar formas de muy diversos géneros literarios y no literarios; de los cuales es capaz de emplear sus moldes, pero manteniendo los rasgos privativos del ensayo. Ante esta apertura del espacio de este género, así como la dispersión de piezas bastante heterogéneas que suelen ampararse bajo el título de un libro de ensayos, existe un factor que aúna tanta dispersión, de nuevo: el sujeto que los formula. El último apartado, «Una conciencia introspectiva del género», vislumbra esos momentos en que el discurso ensayístico es capaz de autorreferirse y demostrar la propia conciencia del género literario al que pertenece, ya sea en los textos liminares que encabezan los libros de ensayo o cuando tal conciencia se demuestra dentro del ámbito del propio ensayo.

Así se ha plasmado esta exploración que pretende mostrar una disertación del funcionamiento del género ensayístico en una determinada puesta en práctica, la cual, por querer sumergirse en los casos que la demuestren, sólo puede ser una explicación discontinua, que no le es posible mostrar una de sus partes sin eclipsar, de algún modo, otra. El orden en que se ha estructurado la inmersión en el género, siguiendo partes constitutivas de ese fenómeno, puede ser acusado de ser una forzada estrategia para salvar la falta de orden esencial de todo esta exploración. Mas quizá lo recomendable para iniciar este recorrido será aceptar que si alguna parte del conjunto resplandece mientras se rompe («Splendet dum frangitur»), al menos, cabe mantenerse la confianza a la que invita ese amable aviso que asegura que cobra fuerza a medida que avanza: «Viresque acquirit eundo».

## I.1. EL YO



## DECIRSE A SÍ MISMO

### UN YO PRIMORDIAL

No es un aditamento, tampoco el marco que puede envolver al género, ni tan siquiera un contexto propicio para que ocurra. No está todo en él, pero no puede darse sin él; ya sea con evidencias concretas o en ausencias reveladoras, como las oquedades de unas huellas en la ceniza o en la nieve. Por eso no será errado decir que el ensayo está en un «Yo». Un sujeto personal que es, obviamente, lenguaje y que suele apuntar —de un modo bien complejo— a un referente real, a una persona. En todo hecho literario hay siempre esta conciencia discursiva que emite el discurso y configura una cierta imagen personal. En el ensayo este yo asume un lugar central y determinante para toda la emisión del discurso, pues su subjetividad se proyecta en distintos aspectos que configuran su discurso. El resultado será una ficción de conciencia subjetiva que alude a distintos objetos de lo circundante.

Si se vira hacia el origen del género en Montaigne y sus *Essais*, —ese constante incitador del género—, cabe atender a esa presencia imprescindible de un individuo en tales ensayos, por ser lo que da sentido a un «libro inacabado» como el que ése presenta. Pues ese luminoso volumen está configurado por desiguales «intentos de pensar», es decir por meras «experiencias inconclusas», cuya virtud está en su recio engarce con una «existencia singular». Tal presencia clave de una vivencia individual como templador de todo el enjambre verbal de sus ensayos es la que se corresponde a una proporcional necesidad de ese yo montaigneano de exhibirse, explicarse y justificarse a sí mismo, como sede de la existencia de la que emana todo su discurso<sup>1</sup>.

Una existencia que se condensa en un «yo» hecho verbo que es el que se enfrenta al «problema» propuesto —lo avisa Pedro Cerezo Galán—, pero en obvio

---

<sup>1</sup> «[...] Montaigne sabe perfectamente que se denomina ensayo al uso de una piedra de toque, de las que permiten determinar con firmeza la naturaleza y el título de un metal. Y declarándose autor de ensayos, Montaigne propone un desafío. Deja entender que un libro merece ser publicado, aunque permanezca inacabado, aun si no trata de ninguna esencia, si sólo ofrece una experiencia inconclusa, si apenas consiste en unos ejercicios preliminares, con tal de que se relacione estrechamente con una existencia, la existencia singular de Messire Michel, Seigneur de Montaigne. No soy el primero en señalarlo. Es necesario que la importancia del individuo, de la persona ([...]) sea tan considerable, fuera de toda consagración religiosa, histórica o poética, para que el primer gentilhomme que aparezca se preocupe en mostrarnos sus *ensayos*, en revelarnos sus *condiciones* y *humores*.», Jean Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos hispanoamericanos*, 575, mayo 1998, pp. 33-34.

contraste respecto al valor que, poco después, Descartes le otorga a su yo. Pues el padre de la filosofía moderna acude al yo para servirse de la «radicalidad de sí mismo» como un modo de retornar a los «principios» para salvar el extravío crítico que el pensamiento padece ante un *problema* del que no conoce su solución. Muy distinto del caso de Montaigne, en el que ese «sí mismo» no se toma como asidero «sólido y definitivo», sino como el ámbito de humana experimentación de esa problemática irredenta. Esta ineludible «constatación de un yo», constituye la apreciada «intuición original» que da sustancia al ensayo y que surge siempre de la acción de una existencia singular cuando experimenta algo; un yo medido en un ámbito movedizo y ambiguo en el que sólo puede aferrarse a una vivencia personal — junto con la de los demás— como único fundamento consistente<sup>2</sup>.

Mas esta divergencia en el valor dado al yo entre Montaigne y Descartes, no esconde una base común: el de valorar el «hecho existencial» como «instancia ejemplar» del discurso, en el que se ejecuta la «experiencia» de un determinado objeto. Para Descartes el sujeto será lo único que no puede poner en duda en su método, pues al «pensar» se sabe existente—como es bien sabido—, lo que le permite establecer tal sujeto como el primer principio evidente de la filosofía. Frente a éste, el valor que le da Montaigne al sujeto, aunque también lo considere el elemento básico de su meditación, no será el de un factor resolutivo de una forma de pensar, sino una base problemática, opaca y por explorar, desde donde acercarse a los objetos<sup>3</sup>.

De entre los ensayistas del conjunto de la muestra por la que se va a transcurrir, una de las figuras que de modo más coherente pueden reconocerse en el género, Joan Fuster, define en un aforismo —con su acostumbrada claridad— el protagonismo de su yo, cuyo ejercicio se torna en su «profesión» misma. Es un

---

<sup>2</sup> «La resolución de un problema, de una aporía, exige despejar su problematicidad desde una instancia sólida y segura. Resolverse, como luego intentará Descartes, no significa otra cosa que trascender la crisis, en que se encuentra perdido el pensamiento, con una nueva singladura hacia los principios. Quien se resuelve deja de estar perplejo, pues se acierta en la radicalidad de “sí mismo” (*soi même*). Así lo creía al menos Descartes. Montaigne, en cambio, no acierta a resolverse en algo sólido y definitivo, y por eso se ensaya, esto es, prueba y se pone a prueba, en una palabra, se experimenta, viendo en sí y por sí mismo lo que da de sí la condición humana. He aquí la intuición original del ensayo, la constatación de un yo, que no puede atenerse a nada fijo y estable, a ninguna certidumbre absoluta y que por lo mismo, no tiene más remedio que confiarse a su propia experiencia, contrastada en la medida de lo posible con la de los otros. [...]», Pedro Cerezo Galán, «El espíritu del ensayo», Francisco García Casanova [ed.], *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002. pp. 6-7.

<sup>3</sup> «De esto precisamente se trata, de no dejar atrás nunca el “hecho existencial”, pues es la instancia ejemplar del relato, por la que cobra sentido la experiencia. Es la misma lección que va a enseñar Descartes, aun cuando el sentido de la subjetividad en que va, al cabo, a resolverse (*cogito*), sea polarmente opuesto al yo ambiguo y movedizo de Montaigne.», *ibidem*, p. 15.

enunciado, levemente irónico —como suele—, mas no lo suficiente como para quebrar la lógica del mensaje recto.

Hi ha qui és advocat, o mestre, o polític, o bisbe, o poeta, o pagès. La meva professió, en canvi, és de ser Joan Fuster.<sup>4</sup>

La aparente *boutade* se disuelve pronto y no es difícil imaginar en tal ingeniosa aseveración, una posible definición del ensayista y su yo. Un sujeto que cristaliza en el ensayo continuo; por eso la vida del yo es la misma que la de ese escribir. Algo cercano pasa con Vázquez Montalbán, cuando informa de su respuesta a una encuesta para escritores, en la que también señala el imperativo del yo en quien escribe; lo hace acentuando la nota del habitual «exhibicionismo» del artista cuando decide crear y, por tanto, de sí mismo como escritor magmático.

[...] Yo contesté que empecé a escribir porque quería ser alto, rico y guapo, y no era una *boutade*. La sinceridad del escritor, la sinceridad de cualquier artista, empieza reconociendo las dosis de exhibicionismo que hay en todo lo que se hace para enseñarlo a los demás en busca de su contemplación y sanción, pulsión que con el tiempo puede entenderse como el recurso de la creación artística frente al fracaso de la propia muerte y de la muerte como fracaso. [...].<sup>5</sup>

Quien escribe se exhibe al lector, pero aunque Vázquez Montalbán no lo especifique, esa es una querencia casi inherente al ensayo. De hecho, qué es este fragmento si no una confirmación explícita e implícita de ese afán por ostentarse del yo. Pues al mencionar directamente al *exhibicionismo*, va reflejando ese retrato lento de un yo que todo ensayo surte. En este caso, esa enumeración de las pretensiones del joven que pretende superar su circunstancia heredada y, más allá, ese vínculo cómplice con el lector. Y, al fin, otra vez la muerte —el límite mortal— como antítesis de la propia escritura.

Este yo del ensayo quizá tenga su genealogía en el «yo cristiano» y su cultivo de la «introspección» o del «interrogatorio» en el preceptivo proceso personal para pasar del «hombre pecador» al «hombre nuevo»<sup>6</sup>, tal y como advierte Mainer. Una

---

<sup>4</sup> Joan Fuster, *Consells, proverbis i insolències* (1968) en *Indagacions i propostes*, Barcelona, Edicions 62/La Caixa, 1981, p. 232.

<sup>5</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «Entre la memoria y el deseo. Confesiones personales sobre teoría y práctica literarias», *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1992), Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 150-151.

<sup>6</sup> «El yo cristiano surge, pues, de la introspección y del interrogatorio, como un doloroso trance que conduce del hombre antiguo, pecador, al hombre nuevo, desengañado y arrepentido. Y por el camino,



lógica introspectiva cristiana que, en efecto, al reavivar los géneros clásicos que habían explorado el espacio egotista, sirve para entender el origen de esa tendencia tan genuina del ensayo a absorber numerosas y variadas formas genéricas, una necesidad nacida de ese yo cristiano tan autorreflexivo. De este yo también se deriva, bien cerca de tal multiplicidad de géneros en que está entreverado, el modo «discontinuo», plural y fragmentario del discurso que surge de sí, que integra todo género útil para ese pensar azaroso desde el «espejo múltiple del yo»<sup>7</sup>.

Con todo ello, es evidente que toda experimentación debe partir de un yo suficientemente sustancial. Pues éste constituye el «sujeto activo», desde el que parte tal experimento, ya que es su existencia la que deviene materia de examen; a la vez que es el «sujeto pasivo»<sup>8</sup> desde el que parte ese ensayo al convertirse esa experiencia personal en ejemplar —tal y como lo sugiere Cerezo. Este examen exige un yo «poderoso y esforzado», el cual reverbera directamente en el enunciado con el uso persistente de la primera persona, aquella que sirve para «responsabilizarse de lo dicho», dentro de esa doble vertiente de sujeto «activo» y «pasivo» de la prueba: como «experimentador o relator» y como el que «da fe del experimento o relato». Por tanto, una doble dirección que es la que permite al yo «ponerse en obra» y «exponerse

---

esta técnica introspectiva ha ido reactivando todos los antecedentes clásicos que legitimaban el recurso argumental a la primera persona: la *epístola* donde la familiaridad autorizaba el explayarse de la intimidad, el *diálogo* donde la viveza discursiva de las réplicas y alusiones requiere del recurso frecuente a lo propio, la *biografía* y la *autobiografía* como trama y armazón de la narración de un proceso de análisis conducente a un destino o una conversión. De todo ello conserva su huella el ensayo y todas estas formas se han aducido como antecedentes obligados del yo ensayístico: un yo a la postre definitivamente secularizado porque los términos de la conversión a la verdadera vida del cristiano se han trocado en el nada fácil logro del hombre de experiencia. Tal Montaigne, que exhibe la autoridad de su primera persona en los párrafos más citados del prefacio “Au lecteur” de 1580: [...], Mainer, «Apuntes junto al ensayo», *Ensayo español*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1996, p. 19.

<sup>7</sup> «La consecuencia inmediata de esa remisión de la escritura al albur del yo que la escribe es la discontinuidad del resultado. Por eso el ensayo se emparenta con todos los géneros que confían su discurrir al azar de los reflejos del mundo en el espejo múltiple del yo o de los *yoes*: a los ya citados — epístola, diálogo, autobiografía— podrían añadirse los aforismos, las misceláneas o los fragmentos. Y quizá no fuera descabellado pensar en los orígenes mismos de la novela moderna: [...], Mainer, «Apuntes junto al ensayo», pp. 19-20.

<sup>8</sup> «La actitud experimentalista exige un poderoso y esforzado yo, como sujeto activo/pasivo del experimento. El ensayista siempre habla *de sí* y *por sí*, ya que no cuenta con más claridad que aquella que logre arrancar de sus propias entrañas. Habla de sí, en cuanto su propia existencia es la materia de su experimentación; cualquier otra materia, asunto, para ser probado, a-probado o com-probado, tiene que ser experimentado a una con el poder del propio yo. Pero habla también *por sí*, porque no estriba en ninguna autoridad, en ninguna convención, sino en el valor ejemplar de su propio experimento. De ahí su preferencia a hablar en primera persona, cargando con la responsabilidad de lo dicho en virtud de la profundidad y anchura de su experiencia. Él es tanto el experimentador/relator como el que da fe de su relato. Puesto que no hay nada que ostente de suyo un valor sólido y reconocido, el yo que tiene que hacerse valer por sí mismo, y para ello ha de darse él mismo forma, fraguar su propia personalidad, su figura de ser como una instancia dadora de mundo. [...].», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 15-16.

a sí mismo», en tanto que se «explicita» y en tanto que se «arriesga». Siendo así, es lógica una determinada jerarquía en tal juego, por ello el «*ethos* de la personalidad» suele imponerse sobre el «*ethos* de la cosa». Es así como este *sujeto* sobrepuesto a su *objeto* de reflexión será uno de los rasgos del ensayismo, como otro efecto más de la preponderancia del yo en este género<sup>9</sup>. Mas cabe especificar que no se trata del menoscabo del objeto por el protagonismo del yo, sino de que en tal sujeto se hace indiscernible el «concepto» de la «experiencia»; pues conocer el objeto o concepto, exige conocerse a sí mismo, como sujeto que lo experimenta. El «conocimiento» y la «realidad» quedan unidos por la «vida» o la vivencia de ese yo que ocupa el discurso ensayístico<sup>10</sup>. Mas es el propio enunciado el lugar en el que se configura ese yo: «el alma se da forma» de un «yo» que logra ser la concreción de un «mundo», del que es ejemplo<sup>11</sup>. He ahí el *trampolín* que encierra siempre este yo conformado en el enunciado del ensayo, el que proyecta un salto desde la específica individualidad de ese sujeto determinado hacia una realidad general que consigue representar.

De manera que consiste en un yo que siempre lleva en sí un engarce con lo universal, el relato de un yo que nunca deja de hacer presente todo un mundo. Pero es en la elaboración discursiva de ese yo específico, particular y genuino en donde reside el «estilo» que anhela todo ensayo; como acuñó para siempre Juan Marichal al nombrar esa «voluntad de estilo». Sumando a ésta otro célebre lema: si la vieja equivalencia era del «estilo» con el «hombre», quizá pueda lanzarse una nueva: en este género, el «estilo» es el «yo»; es esa «individualidad» construida en el discurso. Una «personalidad individual» que se cuaja en el desarrollo del enunciado y cuya función es la de hacer patente una comunicación desde la vivencia<sup>12</sup>. De eso se deriva

---

<sup>9</sup> «[...] En él se pone en obra el yo y se expone a sí mismo, pues es él mismo lo que últimamente está en juego. Exposición en el doble sentido de explicitarse y aclararse (autognosis), pero, a la vez, de correr un riesgo o afrontar un peligro, incluso el riesgo del extravío existencial. Se diría que en el ensayo el *ethos* de la personalidad, por utilizar la expresión de Hans Hennecke, se impone sobre el *ethos* de la cosa.», *ibidem*, p. 16.

<sup>10</sup> «En el yo que se expone y ensaya no cabe dualidad entre el concepto y la experiencia. Sólo puede conocer algo en cuanto se autocomprende y autoesclarece en ello, es decir, en la medida en que se experimenta, y sólo se experimenta en tanto que actúa y pone en juego sus posibilidades. Es, pues, la vida la que se encarga de unir en este caso el conocimiento con la realidad. [...]», *ibidem*, p. 27.

<sup>11</sup> «[...] En el ensayo, pues, el alma se da forma, la forma de un yo, y el valor ejemplar de éste realiza la figura de un mundo. Sin dejar de ser un yo individual presenta en sí un alcance universal, como ocurre en la obra de arte, en virtud de este poder de exponer conjuntamente la historia de un yo y la erección de un mundo. [...]», *ibidem*, p. 28.

<sup>12</sup> «[...] “El estilo es el hombre”, se ha dicho. *A fortiori* podría decirse que el estilo es el yo. Hay, pues, estilo cuando se modela una individualidad característica o una personalidad, que participa del “carácter dramático de toda vida humana” y, a través de éste, comunica experimentalmente con la realidad. Filosofía y literatura se presentan así fundidas en una forma híbrida, que aúna tanto la aspiración a la verdad como la fragua artística de la propia vida. [...]» (citas de Juan Marichal, *La*

lo que suele indicarse de manera recurrente sobre este género: la linde perdida entre la filosofía y la literatura, la rara hibridez de su escritura y su consecuente problemática clasificación dentro del casillero clásico de los géneros discursivos.

Virginia Woolf llama la atención, imaginativamente, sobre la gran mudanza que se produce en el paso de la primera persona del plural a la singular: «“we” are gratified», en cambio: «“I”, that unruly partner in the human fellowship, is reduced to despair», puesto que el gran cambio que impone ese yo es que : «“I” must always think things for himself, and feel things for himself». Por eso, su disolución en cualquier mayoría humana —aquella que impone el nosotros: «is for him sheer agony», por eso, ante la posibilidad de quedar disgregado por esa multitud, a pesar de que ésta sonsaque de él algún provecho: «“I” slips off to the woods and the fields and rejoices in a single blade of grass or a solitary potato.»<sup>13</sup>.

## EL PERSONAJE DEL YO

Ese yo, que es una voz que disemina toda una serie de información subjetiva, va configurando una entidad personal que encarna ese yo y emite la voz del ensayo. Tal entidad aparece —muchas veces—, constituida como un personaje. Éste, como ya se verá, acostumbra a presentarse vinculado con el autor que escribe el ensayo. Parece un hecho común entender que las figuraciones que se entrevén en todo ensayo no pueden menos que señalar al individuo autor de ese texto. Sin embargo, como toda construcción lingüística, ésta siempre es algo diverso a la persona que lo produce: quien emite es distinto de lo que emite. De ahí que, como es lógico, por más que el autor quiera o no ofrecer una imagen más o menos fiel de sí mismo en su texto

---

*voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Barcelona, Seix-Barral, 1957, p. 15.), *ibidem*, p. 29.

<sup>13</sup> «[...] But while ‘we’ are gratified, ‘I’, that unruly partner in the human fellowship, is reduced to despair. ‘I’ must always think things for himself, and feel things for himself. To share them in a diluted form with the majority of well-educated and well-intentioned men and women is for him sheer agony; and while the rest of us listen intently and profit profoundly, ‘I’ slips off to the woods and the fields and rejoices in a single blade of grass or a solitary potato.» [«(...) Pero mientras “nosotros” es gratificante, “yo”, ese insumiso compañero en la comunidad humana, es reducido a la desesperación. “Yo” debe pensar siempre las cosas por sí mismo, y sentir las cosas por sí mismo. Diluirlo entre la mayoría de los hombres y mujeres bien intencionados y bien educados es para él absoluta agonía; y mientras el resto de nosotros escucha con atención y obtiene un gran provecho, “yo” escapa a los bosques y los campos y disfruta con una única hoja de hierba o una patata solitaria. (...).»], Virginia Woolf «The modern essay», *The Common Reader*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1925, p. 248.

(ensayístico en este caso), siempre es posible la intervención de la ficción. Aunque en numerosas ocasiones esa subjetividad puede quedar solapada e incluso puede aparecernos en negativo, este sujeto en la mayoría de los casos se nos formula como un personaje bien elaborado, con una vinculación mayor o menor con el autor que escribe.

Se podría decir, pues, que la «verdad» del ensayo radica en la «corporeización» de una vida percibida en una individualidad, en donde quien escribe debe ser capaz de «sugerir esa vida» —según Georg Lukács. Por eso se necesita la concreción del «personaje del ensayo» y su determinación específica, aquél que el ensayo debe amoldar y conformar como construcción discursiva que insinúe tal vida real. Ése será el personaje que debe formarse en todo ensayo, aquél que «dé la medida» de lo que se representa en su enunciado. El género, por tanto, tiene en sí la exigencia de producir esos «presupuestos» que sirvan a la «convicción» y la «validez» de lo que ofrecen. Ahí radica, para Lukács, la diferencia con la demás ficción, la «poesía»: en ésta el personaje «no da la medida» de lo que expone su enunciado, a pesar de conseguir la «ilusión de vida» de lo que narra<sup>14</sup>.

Es así como Montaigne se refiere a su propio personaje, cuando advierte haber moldeado una determinada figura para «reproducirse», hasta el punto que ese «modelo» adquiere la solidez y sugestión de lo verdadero. Se trata de «representarse para otros», pero acaba siendo una representación también «en sí mismo», en la que esa necesidad de moldearse su figura para los demás, ha sido al tiempo una forma de hacerse a sí mismo en tanto personaje que da voz al enunciado.

[...] Al moldear en mí esta figura, he tenido que arreglarme y componerme tan a menudo para reproducirme, que el modelo ha cobrado firmeza y en cierta medida forma él mismo. Al representarme para otros, me he representado en mí, con colores más nítidos que los que antes tenía. No he hecho más mi libro de lo que mi libro me ha hecho a mí —libro consustancial a su autor, con una ocupación propia, miembro

---

<sup>14</sup> «[...] Así más o menos me imagino “la verdad” del ensayo. También aquí hay una lucha por la verdad, por la corporeización de la vida que alguien ha visto en un hombre, en una época, en una forma; pero depende solo de la intensidad del trabajo y de la visión el que lo escrito nos dé una sugestión de esa vida. Pues esta es la gran diferencia: la poesía nos da la ilusión de vida de aquello que representa; nunca es imaginable una persona o cosa con las cuales medir lo configurado por la poesía. El personaje del ensayo ha vivido en algún momento; hay que dar forma a su vida; pero esta vida está tan dentro de la obra como todo en la poesía. El ensayo crea por sí mismo todos esos presupuestos de la fuerza de convicción y de la validez de lo que ha visto. [...]», Georg Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», *El alma y las formas*, Antonio Lastra [ed.], Manuel Sacristán [trad.], Valencia, Publicacions Universitat de València, 2013. pp. 52-53.

de mi vida, no con una ocupación y finalidad tercera y ajena como todos los demás libros—. [...].<sup>15</sup>

La creación es, por tanto, recíproca: es también el «libro» el que produce al personaje, tanto como quien habla crea el libro. Hay, pues, una necesidad de formular algo distinto al autor para que constituya esa presencia individual que dé voz y vivencia al discurso. Se exige que quien escribe el ensayo amase una figura que lo represente con la debida sugestión de vida que apuntaba Lukács, pero que, por eso mismo, siempre supondrá una fabricación, algo que acaba siendo ajeno a sí mismo, formado con la finalidad de hacerse imaginable al lector y permitir al ensayista ordenar una imagen de sí mismo que le sea comprensible a él. Es decir, una necesidad aparentemente contradictoria de «exteriorizarse para comprenderse», lo que provoca la sobreabundancia del pronombre personal, otro rasgo siempre advertido en el género y que es un mínimo signo más de esta «exteriorización» de quien ensaya; un verdadero recordatorio permanente del «punto de vista» particularmente propio, con el que se necesita teñir de ego todo aquello que trata<sup>16</sup>.

Es en ese sentido que se puede señalar la «autenticidad»<sup>17</sup> como la característica más destacable del estilo ensayístico. Una propiedad que se concentra en la plasmación de la figuración individual que presenta el enunciado, ese «yo» al que vuelve a advertirse como un efluvio de quien escribe —luego, distinto a él por más que el juego resida en alcanzar la encarnadura de la voz de alguien real, asimilable al autor. A eso corresponde la noción de «autor implícito» de Wayne Booth, que sirve para advertir que la atracción del ensayo hacia sus lectores suele estar no tanto en el objeto al que se dirige sino por ese «autor implícito» que aparece pensando sobre tal objeto. Es esa «exteriorización» de quien escribe, esa figuración

---

<sup>15</sup> «Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent me testonner et composer, pour m'extraire, que le patron s'en est fermé, et aucunement formé soy-mesme. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy, de couleurs plus nettes, que n'estoyent les miennes premieres. Je n'ay pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur: D'une occupation propre: Membre de ma vie: Non d'une occupation et fin, tierce et estrangere, comme tous autres livres.», Montaigne, *Essays*, II, cap. XVIII, «El desmentir», p. 1003.

<sup>16</sup> «El ensayista necesita, pues, de los ensayos como una exteriorización necesaria para poder comprenderse; de ahí su continuo: yo pienso, yo siento, yo amo, yo me alegro, yo creo, etc., con que expresa su punto de vista, para hacerlo totalmente suyo. [...].», José Luis Gómez Martínez, «9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión», *Teoría del ensayo* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981), edición digital: [www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm](http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm), p. 28.

<sup>17</sup> «De las características del ensayo comentadas a lo largo de este estudio se desprenden también aquellos rasgos peculiares del estilo ensayístico. De entre todas ellas, sin embargo, hay una que se destaca, o quizás sería mejor decir que en cierto modo resume a las demás. Me refiero a la «autenticidad», Gómez, «18. La voluntad de estilo en el ensayo», *Teoría del...*, p. 55.

del autor percibida tras lo escrito y que parece vislumbrarse a lo largo de todo su enunciado, lo que exactamente anhela y sacia al lector cuando éste acude a un ensayo. Por eso es tan primordial que, por encima de que ese autor implícito muestre más o menos la realidad de alguien, lo principal sea adquirir esa calidad de «auténtico»<sup>18</sup>. La autenticidad de ese autor implícito que piensa un objeto supone un requisito irremplazable del género, por ser lo más ansiado por el lector, más allá del específico objeto sobre el que éste reflexione.

El estilo debe dar ese hombre en una representación exacta y, por tanto, «auténtica», de un individuo creíble —de «carne y hueso» como reclamaba Unamuno. Un estilo ensayístico que, simulando ese «hombre» con plena apariencia real, consiga vislumbrar un supuesto engarce de éste con quien escribe. Esa es la búsqueda del autor de ensayos, una figura que sepa representar *su* personalidad, obrar el aire de un carácter con mayor o menor identificación verdadera con sí mismo como individuo. Ello debe conseguirse a través, no sólo de la selección de un determinado contenido, sino en toda la producción de su enunciado; en aquello que siempre parece menos relevante y que, sin embargo, suele revelar indirectamente tal subjetividad<sup>19</sup>.

Por eso, es este autor implícito «el autor que importa», pues desempeña una función clave para todo receptor al ser el que «el lector usa para identificar el texto como producción artística y reflexión “del otro” en el puente dialógico que incita el texto mismo». Debe alzarse esa figura del autor que se convertirá en base para identificarla como el yo que ha emitido el enunciado en el cual, éste va suponiendo el discurrir de su contraparte en esa suerte de diálogo que el texto propone al lector. Un proceso que siempre se hace explícito en este género<sup>20</sup>.

De alguna manera, el factor que permite que el peso de la atención del receptor recaiga sobre el autor explícito, con independencia del «ensayista-autor»,

---

<sup>18</sup> «De ahí que la autenticidad sea la primera ley del código literario del ensayista y que ésta nunca se sacrifique ni al contenido ni a la forma. [...]», *ibidem*.

<sup>19</sup> «[...] En el ensayo, más que en ningún otro género literario, el estilo es el hombre, y será tanto más meritorio cuanto con más exactitud represente al hombre de carne y hueso que palpita en sus páginas. [...] muy pocos merecen ser aclamados como ensayistas. Ello se debe a que muy pocos también supieron proyectar, con voluntad de estilo, su personalidad en los ensayos, de modo que ésta estuviera presente no sólo en el contenido, sino también en el uso de cada una de sus palabras. En el ensayo, por lo tanto, difícilmente podemos hablar de un estilo de época, pues la “autenticidad” produce únicamente individualidades. [...]», *ibidem*, p. 56.

<sup>20</sup> «En el ensayo, como composición literaria, el autor que importa es el autor implícito; es decir, el autor que el lector usa para identificar el texto como producción artística y reflexión “del otro” en el puente dialógico que incita el texto mismo. De todas las manifestaciones literarias, la ensayística se destaca, precisamente, por establecer de modo explícito este proceso. [...]», Gómez, «4. La codificación del texto y el autor implícito», *Teoría del...*, p. 14.

está en la estrategia de esta función crítica del ensayo, si se distingue del tratado, un «texto depositario» en el cual el mensaje es «algo hecho»; frente al ensayo en el que se ejecuta esa «problematización» de un determinado objeto, mas de un modo muy distinto a lo «depositario» en el cual «significar» se reduce a «definir en sentido externo»; por el contrario, en el ensayo se trata de que esa capacidad de «significar» se dé en el lector<sup>21</sup>. Esto es, la significación de esa problematización de un determinado objeto tiene que acaecer dentro de la conciencia del lector, que sea él mismo quien se vea llevado a que lo propuesto por el texto cobre sentido por sus propios medios, desde su experiencia. Eso es lo que hace que el autor tenga sólo importancia en tanto esa figura de la alteridad que se hace presente y verdadera para el lector como incitador de una crítica y no tanto como dador de un mensaje con un sentido ya hecho que se *depositara* en la atención de quien lo descodifica; en cuyo caso, la identidad de quien escribe sería más determinante para quien lee.

Tal forma de vínculo producido en el ensayo entre el yo y el lector es lo que Gómez denomina como «lectura humanística» —frente a esa «lectura depositaria»— y es en este nexo en el que prima esa «autenticidad» de la figura del yo y la consiguiente «sinceridad» con la que éste enuncia dirigiéndose a su lector, por encima de la identidad del «autor legal»<sup>22</sup>. Autenticidad y sinceridad que inciden en el modo en que ese lector percibe la figura que se le hace patente en el texto, y éste, dentro del texto, siempre será el autor implícito. Aquél que debe dar tal impresión al lector para así infiltrar en su conciencia el mensaje problemático presentado.

La conformación de este autor implícito y su particular trabazón con el autor legal suele partir de una acentuación que el escritor efectúa respecto a sus propias características con la finalidad de hacerse visible a los demás. Es en lo que consiste la noción de «voluntad de estilo» que Marichal percibe en distintas formas literarias en torno al yo, pues la acción literaria supone siempre una «auto-imitación», semejante

---

<sup>21</sup> «[...] El mensaje que se codifica en el signo escrito no es algo hecho como el que pretende el texto depositario —un tratado, o incluso un artículo “académico” de crítica literaria—, sino que el mensaje lo es sólo en la medida que lo es en el lector. Es decir, el ensayista problematiza un concepto (un supuesto axiológico), no con el propósito de significar en el sentido externo de definir (concepto depositario), sino con el objetivo de incitar, inspirar a que el lector, en él y para él, signifique. De este modo, al no tratarse de un mensaje depositario, tampoco importa el ensayista-autor, sino el autor implícito: el autor en el lector.», *ibidem*.

<sup>22</sup> «Esta comunión con el texto que hace posible la lectura humanística, justifica también las referencias a la “sinceridad” o a la “autenticidad” del autor, pues con ellas no hablamos del autor legal de la obra (la persona que escribió el ensayo), aun en los casos en que pudieran aplicársele tales términos, sino de cómo el lector, que no problematiza el signo, sino el mensaje, percibe al autor implícito en el acto de hacer suyas y proyectar las reflexiones que lee. [...]», *ibidem*.

al rol en la antropología<sup>23</sup>. Tomando esta visión, Mainer sintetiza el caso de cómo cualquier hecho literario trae consustancialmente una imprescindible «auto-creación del sujeto» en la que hay implícita una «búsqueda de la singularidad», siempre vinculada de algún modo a la «autobiografía» como estrategia para sostener una opinión<sup>24</sup>.

Tal necesidad de hacerse reconocible a los demás viene dada por la exigencia de conseguir una «capacidad de expresar convincentemente la vida interior» para abrir ese puente de diálogo con el lector. Por eso constituye la «primera condición de auténtica sociabilidad» con su lector, aquella que se funda en la sinceridad. Todo ello sirve para comprender que hay dos aspectos que forman las base del género en su estrategia hacia el lector y que se reduce siempre al yo y su capacidad de asumir lo circundante: «el territorio del yo y la disposición abierta»<sup>25</sup>.

Se produce en el género una «auto-etopeya», una pintura del propio yo, en la que se debe producir un fenómeno: el «choque entre un yo mimético y lo que le rodea». Un enfrentamiento con lo circundante, producto de esa «disposición abierta» en donde se produce la función principal del género. Porque tal función viene dada ya por la causa misma que lleva al ensayista a trazar este «autorretrato espiritual»: la de lo imprescindible de «sentirse problemático y distinto». Ese sentido de la propia singularidad es lo que espolea al ensayista a la composición del retrato de sí mismo, —que deriva en la figura discursiva del autor implícito—, pues como se reconoce «diverso», «un hereje de la unidad» y ello es lo que le reclama el «conocimiento de su

---

<sup>23</sup> «[...] una voluntad que se configura como agente de constante auto-imitación, y puede asimilarse a la función genérica que los antropólogos denominan role: el escritor quiere acentuar, o atenuar según los casos, sus propios rasgos fisonómicos para ser reconocido por un grupo social coetáneo.», Marichal, *La voluntad...*, p. 8.

<sup>24</sup> «Toda creación literaria, concluye, es en primera instancia auto-creación del sujeto, búsqueda de la singularidad que acaba por pagar tributo a la autobiografía con ánimo de hacer valer la opinión, por lo que, de nuevo, España vendría a ser “tierra madre del ensayismo europeo (junto a Inglaterra, su morada tradicional)”. [...]», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», pp. 29-30.

<sup>25</sup> «[...] La capacidad de expresar convincentemente la vida interior es la primera condición de una auténtica sociabilidad que no se limite a la comadrería superficial de tertulia y casino: “Cuando alguien me echa en cara —y ha sucedido— el que hable y escriba siempre de mí mismo, contesto siempre esto, y es que prefiero hablar en exceso de mí mismo a no hablar de los demás, y que es mucho mejor pasarse la vida autobiografiándose que no pasarla murmurando del prójimo, que es como la pasan los hombres recogidos y dignos que celan con esmero su intimidad”. Por esa vía unamuniana, volvemos a la identidad que se había enunciado: el territorio del yo y la disposición abierta —que admite y ampara todo— son los rasgos capitales de la larga historia del ensayo.» (cita de Unamuno, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Escelicer, 1968, p. 532), Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 21.



yo»<sup>26</sup>. Por tanto, es la propia conciencia de distinción la que obliga a exteriorizarse para comprenderse.

La mayor parte de esa auto-etopeya se va conformando «indirectamente», tal y como Montaigne se pinta a sí mismo: «expresando su opinión», retratándose con «toques dispersos» a través de su postura en torno a los diversos objetos que enfrenta. Es decir, en los dos parámetros ya señalados: «el territorio del yo y la disposición abierta» o «el yo mimético y lo que le rodea» y que Starobinski también ve como clave en el primer ensayista: la práctica de la «reflexión interna» está unida a la atención hacia la «realidad exterior»; el enfoque interno hacia el yo, acaba siéndolo externo, hacia lo circundante. Al dar su pensamiento sobre las cosas en sus *essais*, acaba por descubrir cómo éstos devienen en la «representación indirecta» de sí, de ahí que se considere él mismo la materia de su libro<sup>27</sup>. El discurso ensayístico es su auto-etopeya indirecta, aquél autorretrato difuso siempre buscado por el ensayista porque, según se ha visto, se siente problemático y distinto pues: «Montaigne ha sostenido una apuesta: aparecer como único»; es un individuo que se siente diverso y que ha ido al «encuentro de su mundo»<sup>28</sup>.

Esta auto-etopeya es la del «constante autobiografiarse» que describe Marichal tan cerca de ese «pasarse la vida autobiografiándose» unamuniano y que, sin

---

<sup>26</sup> «[...] todo ensayo es una auto-etopeya, porque todo ensayo es el producto de un choque entre un yo mimético y lo que le rodea... Ahora, bien: es evidente que para procurarse el autorretrato espiritual — la auto-etopeya— es preciso, primero que todo, sentirse problemático y distinto. Es imposible buscar al ensayista entre espíritus uniformes por educación o vocación... Todo ensayista es, en este sentido, un hereje de la unidad. Se sabe diverso y necesita el conocimiento de su yo», Guillermo Díaz-Plaja, *La ventana de papel (ensayos sobre el fenómeno literario)*, Barcelona, Apolo, 1939, p. 166, citado por Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 32.

<sup>27</sup> «[...] Pero lo que importa es remarcar que Montaigne no nos ofrece ni un diario íntimo, ni una autobiografía. Se pinta mirándose al espejo, es cierto, pero más a menudo todavía, se define indirectamente, como olvidándose, expresando su opinión. Se pinta con toques dispersos con motivo de asuntos de interés general: la presunción, la vanidad, el arrepentimiento, la experiencia. Se pinta hablando de la amistad y la educación, se pinta meditando sobre la razón de Estado, evocando las matanzas de los indios, cuestionando las confesiones obtenidas bajo tortura en los procesos criminales. En el ensayo según Montaigne, el ejercicio de la reflexión interna es inseparable de la inspección de la realidad exterior. Después de haber abordado las cuestiones morales, escuchando las sentencias de los autores clásicos, afrontando los desgarros del mundo actual, al tratar de comunicar sus *cogitaciones*, se descubre consustancial a su libro, ofreciendo una representación indirecta de él mismo, que sólo pide completarse y enriquecerse: “Yo soy la materia de mi libro”.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 36.

<sup>28</sup> «[...] Pascal, criticando a Montaigne, aunque reconociéndole sus méritos, lo calificaba de incomparable y es verdad que Montaigne ha sostenido una apuesta: aparecer como único. No por ello nos dispensa de compararnos con él y de preguntarnos humildemente a nosotros, los modernos que escribimos ensayos —y hasta ensayos sobre Montaigne ¿por qué no?— si hemos sabido conservar, practicando el ensayo, la preocupación por el riesgo, la apertura y los sentidos múltiples, de todo lo cual nos ofrece ejemplos. Me pregunto: ¿he ido al encuentro de mi mundo como Montaigne fue al encuentro del suyo? [...].», *ibidem*, p. 39.

embargo, nada tiene que ver con el género de la autobiografía, pues el dibujo del yo y su biografía están disgregados y como soterrados en todo el decurso meditativo, de ahí que Marichal trate de apreciar la cercanía del ensayo más bien con otro género: el diario íntimo, en cuyo marco el yo da su acercamiento a las cosas, más que una descripción explícita de sí mismo y su devenir. La naturaleza del ensayo sigue siendo la de la dispersión de los «cabos sueltos», a diferencia de la cohesión temporal en forma de jornada que enmarca cada pieza del diario<sup>29</sup>. El ensayista siempre se tiene a sí mismo como «materia de su libro», pero en esta forma indirecta a través de sus meditaciones sobre los objetos, siendo capaz de ocupar sutilmente la mayor parte de su enunciado. No puede, por tanto, «aspirar» más que a ser «novelista de sí mismo» o, más bien, ser esa dualidad ya vista que es el tablero básico de este género, como lo es de la narrativa: un «yo-héroe» y su «circunstancial circunstancia»; constatada con una presencia explícita del yo en la proliferación del pronombre personal por todo el texto ensayístico. El yo es «centro» de este espacio literario, donde sucede la ejecución de un tramo temporal específico pero que, precisamente en esa concreción, logra alcanzarlo y mostrarlo en su esencia, como «ilimitado»<sup>30</sup>.

#### EXPERIENCIA BIOGRÁFICA, MATERIAL DE PERSUASIÓN

Este género tiene que ver con una «forma enunciativa particular» que contiene en sí, «fuertes marcas tensivas» —así las denomina Weinberg—, para empezar aquella que consiste en «predicar sobre el mundo desde el punto de vista del autor», el cual siempre constituye «el punto de partida de la reflexión», aquella que apunta hacia «un presente del pensar y del decir». Por tanto, esta proyección desde un determinado presente, siempre acaba imprimiendo «su inscripción en la textura del ensayo», a través de la cual se da a conocer al lector «una interpretación sobre alguna

---

<sup>29</sup> «Impulso. Un constante autobiografiarse, sin escribir necesariamente una autobiografía. (En la literatura española rica tradición de ensayos, y pocas, extrañas autobiografías). De ahí la semejanza del ensayista con el escritor de diarios íntimos. Pero éste da a su obra la ficción de una unidad de tiempo, la del día, mientras que el ensayista deja la suya en cabos sueltos. [...]», Juan Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», *Orígenes* 8, núm. 28 (1951), p. 40.

<sup>30</sup> «[...] el ensayista está condenado a ser novelista de sí mismo. *Don Yo*, llamaron a un ensayista, ¿y a qué más podía aspirar? El ensayo: el yo-héroe en su circunstancial circunstancia. Abramos cualquier libro de ensayos. Los «yo», sobre todos los *I* como lanzas de la lengua inglesa, son la trabazón y la sustancia, el principio y el fin, el centro de este universo literario en que el fluir perenne del tiempo se ha hecho espacio finito pero ilimitado.», *ibidem*.

cuestión o estado de cosas» mostrando una «explicación argumentada» en torno a ese objeto, mediante un «discurso generalizante, singularizante o ejemplarizante de la interpretación»<sup>31</sup>.

De ahí que, ya sea para dar densidad real a ese personaje o porque el ensayo lo necesita para que su disertación sobre las cosas opere con éxito, es muy frecuente que el yo ensayístico sumerja al lector en su experiencia biográfica. Más específicamente, en muchas ocasiones la referencia a la biografía suele centrarse en los orígenes del individuo: la infancia y la adolescencia. Pero, además, de ese periodo inicial se suele fijar en la exposición del «encuentro» de ese yo con el objeto que supuso una determinada vivencia en su momento y que ahora incita y protagoniza el ensayo actual. Es así como Fernando Savater, finalizando un artículo en que ha llevado al lector por la mitología de dragones y dinosaurios, a partir de la evocación de su lectura juvenil de *The Lost World* de Arthur Conan Doyle, se entromete con el mundo de esa ficción y alude a «sí mismo», reencontrado en una escena que materializa la ambigüedad adolescente entre la desdicha y la felicidad. Desde esa circunstancia, se alza hacia la posibilidad imaginativa que la ficción le ha inoculado.

[...] Yo no quisiera ser la criatura primordial que acecha y sueña en su cueva, sino ese viajero que viene del futuro a cumplir radicalmente aquella cita de Karl Kraus: «la meta es el origen». De algún modo lo soy, cuando sueño con dragones y dinosaurios, con una oscuridad viviente, purificada de la presencia obsesiva de los hombres triunfantes. No es, sin duda, más que un antojo adolescente: me recuerdo muy bien en la cama, a mis trece años, con los ojos húmedos de extrañas angustias y pasiones, atrincherado en la tiniebla. Por una parte, me parecía imposible que se pudiera ser tan perfectamente desdichado; por otro lado, no me abandona la convicción íntima de que no podía haber nadie más feliz que yo en el mundo. Entonces, sin dejar quizá de llorar, reconstruí paso a paso el camino que lleva al mundo perdido; me unía tímidamente a la expedición de Challenger y confiaba en la puntería sin fallos de Lord John Roxton; recorría con Malone el camino nocturno de sobresaltos y monstruos que lleva al Lago Central; sentía tras de mí el jadeo agobiante del tiranosauro al ataque. Huía, corriendo con aterrorizada dicha a través de las sombras del país de los dragones. Mucho antes de ser alcanzado por mi tiránico perseguidor, me dormía sin recuerdos en la paz del Señor.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> «El ensayo corresponde también a una forma enunciativa particular, con fuertes marcas tensivas: un predicar sobre el mundo desde el punto de vista del autor que resulta al mismo tiempo el punto de partida de la reflexión, siempre referida a un presente del pensar y del decir: esta puesta en perspectiva en tiempo presente deja su inscripción en la textura del ensayo, y mediante ella se nos participa de una interpretación sobre alguna cuestión o estado de cosas y se nos ofrece una explicación argumentada sobre el mismo a través de un discurso generalizante, singularizante o ejemplarizante de la interpretación que se ha llevado a cabo.», Liliana Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007, p. 19.

<sup>32</sup> Fernando Savater, «La tierra de los dragones», *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976, cap. 5, p. 82.

La inmersión y confusión del adolescente con el mundo de lo narrado parece paralela a la del yo ensayístico con el yo pasado de la infancia. El adolescente se interna en la ficción como el yo actual se adentra en su ser originario. A la vez, la cita de «la meta es el origen» parece llevarse a cabo implícitamente: el yo, llegando a la «meta» de su ensayo, vuelve al origen de ese adolescente que se encontró con el objeto de deseo de todo el ensayo: una narración y su experiencia, cuyo argumento fabula sobre la llegada de unos exploradores a una meta, que consiste en volver al origen jurásico de la vida en la tierra. Lo que parece más relevante es cómo el yo nos ofrece un personaje —que lo es de sí mismo—, en el periodo de su formación como individuo, en el que se especifica el «encuentro» con el objeto sobre el que se diserta en esa pieza. La necesidad de ofrecer esa escena subjetiva del hallazgo con la cosa de la que se ensaya será un componente constante en este género.

El encuentro con el objeto lo será, pues, con un «agente provocador<sup>33</sup>». Así, Pere Gimferrer centra una serie de ensayos en pensar este descubrimiento de un detonador íntimo. Al inicio, como en el caso anterior, el objeto provocador es una obra literaria, de la que se dice que ésta debe tratar de escoger el momento para encontrarse con el yo. Por ello describe tres momentos del alma que remiten otra vez al pasado biográfico del yo. Nos da para ello, de nuevo, el tríptico de un personaje: la infancia, la adolescencia y la primera juventud, indicando la tribulación de cada etapa. El texto provocador deberá escoger entre esos periodos, la ocasión para el encuentro con el otro objeto, el verdadero objeto provocador que suscita todo el ensayo.

Provocació? Si el text mateix és un agent provocador i ha d'actuar provocant reaccions —catalitzant, cristal·litzant, i potser també esbotzant, esclatant: centella i polvorí—, no pot pas triar, en mi mateix, un qualsevol moment neutre, indefinit, un material en letargia (l'època d'infantesa, sota l'ofec de cloca de la incubadora familiar), ni tampoc un moment d'estupefacció i d'impostura (els anys muts i terribles del despertar adolescent), ni tan sols un moment de crisi, de pors, de salts en el buit i d'incertesa (la primera joventut, aspra, feta d'impulsos i de retraccions i de retractacions); ha de triar, per la llei d'atracció dels semblants, el moment en què un efectiu *agent provocador* fa irrupció en la meua vida, per l'atzar fortuït (per l'atzar objectiu), com una materialització del tema surrealista de l'*encontre*.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Gimferrer se sirve del término francés: *agent provocateur*, en un juego de trasposición léxica revelador, al tomarlo de la terminología policial y trasladarlo a la lógica íntima del yo que ensaya. Como puede deducirse, su significado recto se trata de un policía o una persona empleada por ésta, para actuar encubiertamente y provocar a otra persona para cometer un acto punible, del que se ha prevenido a la policía. El propio Gimferrer apunta que toma el concepto de las novelas policíacas de Conrad, como por ejemplo *The Secret Agent* (1907).

<sup>34</sup> Pere Gimferrer, «II. L'agent provocador», *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998, pp. 31-32.

Echa mano del instrumental surrealista al referir el «*encontre*» entre el yo y el objeto en ese azar fortuito, pero por eso mismo objetivo. La presencia de este «azar», propio de todo acontecer subjetivo, también será un ingrediente común en el género. El conjunto de ensayos en que se ubica este fragmento son un caso al límite de los parámetros más recurrentes del género, pero se centra como ningún otro en torno a tal «encuentro» con el objeto suscitador del ensayar. Mas, si antes tomaba la forma de una obra, ahora, el agente provocador también se aparecerá en forma de otro sujeto.

[...]; agent provocador, és a dir, una *provocadora* com a lema i com a definició, gairebé com a ofici, perquè, de totes les constants de la teva vida, Maria Rosa<sup>35</sup>, és aquesta la més ferma, i potser l'única inalterable: provocadora en els anys de l'adolescència, [...].<sup>36</sup>

El hallazgo con el otro y el interés por el otro. Como atraídos por esa «lleid'atracció dels semblants», el yo emisor del ensayo se verá llamado, no sólo a bucear en el propio sujeto, sino que estará continuamente atraído por el individuo ajeno, que ha encontrado por distintas vías en su devenir. La prosa ensayística, casi confundiendo con la prosa memorística, se concentra en relatar esa escena del choque con la mujer que se convierte en provocadora del yo adolescente. La rememoración del momento y su escenario viene suscitada por otras referencias artísticas que se cruzan en ese instante y todas las que se suscitan en su recuerdo.

El primer record va associat a un cançó: *Las tardes del Ritz*. Se sentia molt lluny, pròpiament com una *música de fons*, mig sentida només, en un corredor sòrdid, a *El cochecito*, de Ferreri; i m'arribava així, de lluny, de retruc, d'esquitllentes, perquè era una cosa d'un altre temps, però tan torbadora, malenconiosa i obsessiva com la pluja d'un vespre de novembre, aquelles obres mestres instintives, com els tangos de Discépolo; instintives i repetitives, a imatge del cicle del temps, amb un moviment interior d'una temperatura estètica diferent, però d'una cadència idèntica a la de les *Coplas* de Jorge Manrique: el que va ser i ja no és, però encara giravolta com un remolí de neu als ulls: roba, clarors vellutades, dolcesa. [...].<sup>37</sup>

El cuplé vagamente escuchado lleva a comparar esa escena con la de una ficción —una película—, para comparar luego la canción escuchada con la lluvia y

---

<sup>35</sup> La pianista Maria Rosa Caminals (1945-2003), con la que Pere Gimferrer contrajo matrimonio en 1971.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>37</sup> Gimferrer, «El Ritz», *L'agent...*, III, pp. 49-50.

unos tangos y, de ahí, a la cadencia de unos célebres versos del XV<sup>38</sup>. Será crucial para el yo ensayístico esta querencia por referir otros objetos artísticos, por pensar, valorar o sumergirse sencillamente en distintas formas de creación artística: una especie de decir sobre lo dicho o creado por otros que será un gesto recurrente en este género. La heterogeneidad de estas alusiones también es propia del yo ensayístico, como lógica reproducción del curso de una mente que rememora y relaciona desprevenidamente distintos referentes artísticos. Tras ello, la aparición del yo como personaje, en la juventud remota, en medio de la escena donde se produce el hallazgo del agente provocador en la entrada del Hotel Ritz de Barcelona.

[...]; jo, al fons del fons de l'espiral depressiva, baliga-balaga dels hipnòtics i els estimulants, xerraire fantasmal de mi mateix, abans de ser jo mateix: una còrpora massa imponent, el Ritz, una escenografia d'estuc i de ferro forjat, amb alguna cosa de nau i d'ocellàs que batega en la nit (o més aviat que reté l'alè), amb un clapoteig sord de fustes i de metalls als passadissos: portes, panys, vitrines, i el gran bec de la marquesina com aigua d'argent a les fosques, o com claror solidificada; i tu, sota el xarol espès dels cotxes i el vagarejar de llum calenta dels fars en el lloc de les disputacions de la tenebra, tenies aquella cosa d'ocell i aquella cosa de tremolor i de nit humida als llavis i als ulls. Sóc incapaç de recordar si portaves guants —però tota tu ets associada a imatges de guants negres, aquesta escenografia silenciosa i vellutada que es desplaça amb tu i t'acompanya amb la remor d'una maquinària nocturna o d'un tramvia de teatre.<sup>39</sup>

El encuentro toma cuerpo con la profusión de imágenes, de analogías especialmente sensitivas que se acumulan para reproducir esa ocasión: la escasa luz, sus colores y lo que envuelve a la protagonista del texto en su aparición. Se trata de recordarse a sí mismo, conservar viva la memoria de lo originario, esa virtud de la épica y del héroe que tanto interesará a Savater, un factor que gravita casi siempre sobre el yo ensayístico. Como Gimferrer ha vivido una impetuosa «aventura personal íntima», que se sostiene encima de «els signes, les paraules i les imatges», tratará de trasladar a su discurso los «moments culminants de la seva vida»<sup>40</sup>, como en este caso. Así es como se incorpora, obviamente, a la renombrada: «reivindicació de la subjectivitat, de la passió, de la intimitat, del resguard de la individualitat». Dado que,

---

<sup>38</sup> El cuplé «Las tardes del Ritz» es del español Álvaro Retana, la película *El cochecito* (1960) es del italiano Marco Ferreri, los tangos son del argentino Enrique Santos Discépolo y la última referencia es, obviamente, a las «Coplas a la muerte de su padre» (c. 1476) de Jorge Manrique.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>40</sup> «Tanmateix, Gimferrer sap el que es proposa —i aquí entra novament la subjectivitat. Havent viscut, apassionadament, una aventura personal íntima, bastida en part sobre els signes, les paraules i les imatges, el seu *Dietari* no fa més que evocar, dia rere dia, moments culminants de la seva vida. [...]», Castellet, «Introducció», p. 16.

desde su visión, «la història és feta per a explicar-la, per a narrar-la —difícilment per a interpretar-la». De ahí que de su retrato de esa escena deberá surgir la «interpretació que cadascú voldrà donar-li», de ahí su adopción tan marcada dentro del ensayo, como en sus diarios, del tono narrativo<sup>41</sup>.

En Sánchez Ferlosio hay una particular fijación por decir su infancia; por ejemplo, cuando su yo presente reconoce un paisaje de su niñez, todavía inalterado por el tiempo.

(*El Alagón*<sup>42</sup>.) Encuentro finalmente un tramo del río donde digo de pronto: «Esto es todavía exactamente como era en mi niñez», y acto seguido, sin pensarlo, añadido con pasión: «Y, por lo tanto, como tendría que haber seguido siendo y seguir siendo, para siempre, todo».<sup>43</sup>

Esa ribera, el lugar ameno de la infancia, es fiel al recuerdo y, en contraposición, delata la mutación de todo lo demás. Es un síntoma humano que el yo ensayístico incorpora: el desgarramiento de toda conciencia cuando rememora su origen y comprueba la usura del tiempo. En este pasaje aparece un rasgo más que lo acerca a su predilecto Machado: la «niñez» como «santuario de la verdad y refugio de lo auténtico», que le llevan a ver en tal paraje «un paraíso perdido»<sup>44</sup>. Otras veces ese retorno a los encuentros primigenios se hace situando al lector en medio de una escena narrada por el yo y acercándose a los modos narrativos. Antes de llegar al hallazgo con el objeto provocador de uno de sus breves ensayos, el yo se demora en describir la circunstancia de esa ocasión de su infancia: el veraneo con la abuela en Fuenterrabía y la referencia a su pequeño piso, trasunto del personaje. Son referencias aparentemente gratuitas, pero permiten representar la circunstancia subjetiva en que se produce el choque con el objeto revelador. Además, es un material con el que el yo

---

<sup>41</sup> «No hi ha dubte que Gimferrer s'inscriu en un vast moviment contemporani de reivindicació de la subjectivitat, de la passió, de la intimitat, del resguard de la individualitat. [...] Penso que Gimferrer deu creure que la història és feta per a explicar-la, per a narrar-la —difícilment per a interpretar-la. En tot cas, de la narració sorgirà la interpretació que cadascú voldrà donar-li. Per això, Gimferrer adopta, generalment, el to narratiu. [...]», Castellet, «Introducció», pp. 15-16.

<sup>42</sup> El río Alagón, afluente del Tajo, nace en Salamanca, atraviesa la provincia de Cáceres y pasa por Coria, municipio del que es originaria su familia paterna y en donde su padre Rafael Sánchez Mazas heredó una casa que Sánchez Ferlosio disfrutó en sus periodos de recreo.

<sup>43</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más años y nos harán más ciegos* (1993), Barcelona, Destino, 2008, p. 75.

<sup>44</sup> «En Machado y en nuestro escritor, la niñez es santuario de la verdad y refugio de lo auténtico. Contempla un recodo del río Alagón y, por un momento, recupera la exacta y viva imagen del recuerdo infantil: así era entonces, exclama desgarradoramente, “y, por lo tanto, como tendría que haber seguido siendo y seguir siendo, para siempre, todo”. Nos hallamos, en fin, ante un paraíso perdido que, a menudo, traspasa las lindes del sueño. [...]», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», p. 193.

ensayístico cobra cuerpo en un personaje autónomo que se desarrolla en una coyuntura. De nuevo, como en el anterior caso de Gimferrer, el objeto provocador será otro individuo; de manera que la inclinación hacia las subjetividades vuelve a aflorar: la de la abuela, la del individuo encontrado y la del propio niño entre los dos.

*(Descubrimiento del «carácter».)* Hará ya más de medio siglo largo, teniendo yo unos seis o siete años y estando mi hermano mayor y yo veraneando con nuestra abuela paterna en el pequeño piso medio abuhardillado de Fuenterrabía, donde ella se había recogido con sus muebles —amontonados en dos habitaciones y amorosamente envueltos en periódicos cosidos con hilo de hilvanar o de zurcir—, con su orgullosa soledad y su ya antigua viudez, y dirigiéndonos un día los tres a visitar por primera vez a unos frailes capuchinos que tenían su convento casi a medio camino de la carretera que llevaba a Irún, la abuela, teniendo ya cierta experiencia, por algunos enojosos precedentes, de mis ingenuas y espontáneas indiscreciones, pasada la cancela del jardín y apenas a unos metros de la puerta, nos detuvo de pronto y me dijo seriamente: «Mira, Rafaelito: ahora, cuando llamemos a la campanilla, va a salir abrirnos un hermano que es giboso, ¡como se te ocurra decirle una palabra, ya vas a ver tú!». Creo que yo no debía de saber exactamente por entonces ni lo que era «un hermano» usado en tal contexto, ni tampoco tal vez lo que quería decir «giboso», de tal manera que cuando al fin se abrió la puerta, la advertencia no encontró en modo alguno el contenido al que se refería, sino que lo que mis ojos vieron, súbitamente arrobados de fascinación, fue la figura más maravillosa que nunca habrían sabido imaginar: un hombrecito de mi propia estatura con una larga barba cenicienta y en hábito talar, que tal vez remitía —pero, como por arte de milagro, en vivo y en presente— a la figura del gnomo, hasta entonces tan sólo conocida en las ilustraciones de los cuentos. Olvidado de todo y lleno de emocionada admiración, le dije: «Y tú, ¿cómo eres tan pequeñito? ¿Cómo has crecido tan poco?», pero como la forma más llana y más concreta de decirle: «¿Cómo has conseguido ser un ser tan prodigioso?», de suerte que no podía haber en mis palabras otra connotación afectiva que la del incondicional encomio que me merecía un ser tan privilegiado como él. Por lo demás, la amplia veste talar y la capucha caída tras la nuca le debían de disimular completamente cualquier deformidad. Sonrió dulcemente ante mi ingenuidad, sin ofenderse un punto, y contestó: «Porque el Señor ha dispuesto que no creciese más». Nada más lejos de mi mente que la idea de que la disposición de Dios que había querido hacerlo como era fuese otra cosa que un don especialísimo, un privilegio singular en el que la pequeñez que la predilección divina había querido concederle no era más que una fastuosa manifestación del esplendor de Dios en una insólita y más alta plenitud humana. Hoy sé que aquella singular gracia divina es el Carácter.<sup>45</sup>

El niño se ve advertido por la abuela, ante su irrefrenable curiosidad y sus preguntas habituales, pero no comprende las palabras «adultas» que vienen en esa advertencia. Por ello, cuando descubre la figurilla del monje, la amonestación preventiva sobre la «giba» no incide en su ánimo, sino que acaba fascinado por una persona que se acerca a las formas de los mitos infantiles. Tras lo cual es irremediable una pregunta, que en la curiosidad del niño significa un encomio positivo, pero que a

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 135.



oídos adultos no puede ser más que la impertinencia temida. La respuesta del adulto sobrevuela la cuestión con el argumento de la voluntad divina, pero el niño entiende esa disposición corpórea como una espléndida gracia. Tras el relato del encuentro, casi descuidada en una leve frase, la síntesis breve y la inducción de lo experimentado, en un concepto: ese era el paradigma del «Carácter». Concepto que en la dualidad del *carácter* y el *destino*, será una dicotomía teórica que reseguirá el ensayismo ferlosiano<sup>46</sup>. El caso contiene la mezcla de componentes tan habitual en el ensayo: una memoración del origen, la descripción casi narrativa de una circunstancia, una escena y unos personajes, el habitual encuentro con algo que incita al yo, su reflexión posterior y el traslado de lo experimentado al concepto.

No obstante esta ocasión y algunas más, es cierto que Sánchez Ferlosio suele evitar hacer de su yo «la materia de sus libros» a diferencia de los demás ensayistas de esta muestra, pues «estudia cada asunto que le sale al paso desde el conocimiento personal y desde la experiencia subjetiva de la realidad». Apenas escribe «desde el yo biográfico», más bien de algo así como un «yo intelectual» en cuya «relación intelectual» trazada «entre sujeto y objeto prevalece siempre el objeto», por eso se percibe siempre en sus líneas, «un apasionamiento objetivo»<sup>47</sup>, cosa que también lo tensa y distancia de otro de los rasgos ensayísticos como es la fuerte presencia del sujeto realizado por encima de sus objetos.

Benet también recurrirá en distintas ocasiones al momento en que se produce el hallazgo de su vocación literaria. Durante el imprevisto, copioso y aislado tiempo libre del que dispondrá durante la construcción del embalse del Porma en las montañas leonesas. Tras la jornada como ingeniero jefe de semejante obra, busca lo contrario a esa responsabilidad: imaginación, capricho, absurdo... Eso le lleva a una reflexión sobre el escritor novel: su inmodestia, su pretensión innovadora y la posibilidad inofensiva del fracaso y el absurdo.

[...] El caso es que durante aquellas largas tardes y noches del Porma me permitía hacer todo lo contrario de lo que tenía que hacer durante el día: dejaba correr la

---

<sup>46</sup> Su discurso de aceptación del Premio Cervantes 2004 se titula con el benjaminiano título de: «Carácter y destino», en el que hace una disertación sobre ambas posibilidades, con la acostumbrada visita a algunos lugares del *Quijote*, como es preceptivo en los discursos para esta ocasión.

<sup>47</sup> «[...] Ferlosio no es “la materia de sus libros”, sino que estudia cada asunto que le sale al paso desde el conocimiento personal y desde la experiencia subjetiva de la realidad. No escribe, pues, desde el yo biográfico, sino desde el yo intelectual. Y en la relación intelectual que se establece entre sujeto y objeto prevalece siempre el objeto. Surgen, por tanto, los ensayos de Ferlosio de un apasionamiento objetivo. [...]», Hidalgo Bayal, «9. Ferlosio y el ensayo», *El desierto de Takla Makán*, p. 121.

imaginación, aceptaba sus caprichos, daba entrada al absurdo y no tenía que cuidarme de la salud del negocio. En una palabra, proyectaba lo que me daba la gana y a nadie tenía que dar cuenta de la inversión de mi tiempo libre. De no haber estado haciendo una obra hidráulica quizá me hubiera dedicado a especulaciones hidráulicas algo más serias. Pero mi escaso aprecio por lo que se escribía en castellano me empujó a hacer lo que en ninguna parte veía hecho y estoy seguro de que ese género de inmodestia crítica constituye el imprescindible motor de arranque de todo escritor novel. Ni qué decir tiene que para mí todo escritor, en cada uno de sus libros, debe ser un tanto novel; a todo trance ha de intentar la novedad, aun cuando en la mayoría de los casos semejante propósito sólo conduzca al fracaso y al ridículo. Todo lo contrario a lo que domina la práctica de la construcción, donde fracaso y ridículo son riesgos demasiado serios como para ensayarlos en aras a la novedad.<sup>48</sup>

La mención de su jornada laboral contrapuesta a su tiempo ocioso sirven para señalar esa contraposición entre su actividad profesional y su vocación literaria, que tanto marcará la referencia a sí mismo como yo ensayístico desdoblado en dos facetas que se confundirán: de ahí el bagaje técnico que llenará su imaginación literaria. Será continua la explícita referencia a sí mismo en estos términos e implícitamente su análisis sobre los dispares objetos de sus ensayos materializarán esa mirada *ingeniera* sobre temas ajenos al campo técnico.

De otra parte, su amiga Martín Gaité es quien con mayor intensidad necesita elaborar su yo al ensayar; tomar su experiencia pasada y presente como el término desde el que medir los objetos que va a pensar. El recinto de su infancia también será un valor, muy frecuentado, desde el que juzgar el presente. En ellos también construirá escenas y lugares, describirá personajes y situará el tropiezo con ese objeto, que tantas veces será una obra literaria, como ya dijo Gimferrer que podía ser su «agente».

Cuando yo era niña, había en nuestra casa gallega de verano un tomo de cuentos muy famoso en tiempos de mi abuela y cuya lectura había hecho también las delicias infantiles de mi madre. Lo conservo todavía y nunca ha perdido cierto olor a humedad; está encuadernado en rojo, con el título y los cantos en letras doradas, y por dentro lleva grabados en blanco y negro, «santos», como los llamábamos entonces. La autora es la condesa de Genlís, nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, según he averiguado hace poco, y esa versión al castellano es de 1889, y lleva por título *Las veladas de la quinta*. [...].<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Juan Benet, «La moviola de Eurípides», *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 70-71.

<sup>49</sup> Carmen Martín Gaité, «Las veladas de la quinta», *El cuento de nunca acabar* (1983), Barcelona, Círculo de lectores, 1994, II, 6, p. 97.

El libro de cuentos de la casa familiar de verano es descrito con premura como objeto material, antes de internarse en su interior y usarlo para seguir su disertación sobre un aspecto del cuento: la exigencia de contar «con ganas» para satisfacer la curiosidad del interlocutor. El apego a su infancia y el deseo de usar las supuestas vivencias de su niñez para pensar desde el presente hacen que su yo se demore en componer con precisión las escenas más cruciales, con una minuciosidad que casi parecen abrir, en sus ensayos, zonas por donde se desarrolla su pulsión narrativa. En concreto, destaca una escena de la niñez que luego se resuelve en otra ya en la adolescencia, en las que se concreta el tropiezo con otro objeto retador que vuelve a ser un libro: el *Quijote*. Ambas escenas sirven para estructurar todo un ensayo («11. La entrada en el castillo») sobre el acceso de los niños a los textos de la literatura canónica, que al ser demasiado encomiados por los adultos, los alejan. La primera escena se sitúa en una habitación<sup>50</sup> en la que niña y su hermana suelen recibir las clases particulares y donde aparece la maestra presentándoles una lectura nueva.

[...] Tendría yo ocho años y estaba con mi hermana en una habitación de nuestra casa de Salamanca que llamábamos «el cuarto de atrás». Era el cuarto de jugar y el de dar clase y tenía un sofá viejo tapizado de pana verde. Aquella tarde, doña Ángeles, una maestra delgada y amable, que vestía de luto y a la que yo admiraba mucho porque tenía las cejas muy finas y la letra muy clara, abrió con solemnidad un libro de tapas grises que ya nos había encomiado en otras ocasiones, nos volvió a advertir que encerraba los mayores tesoros de la lengua castellana, y se dispuso a leernos uno de sus episodios que, según ella, ya estábamos capacitadas para degustar. [...].<sup>51</sup>

La maestra les lee el episodio en que el caballero andante y su escudero entran en el castillo ducal, pero la frustración reina en la niña: «[...] doña Ángeles había entrado con Cervantes en el castillo de los duques y yo no; [...]»<sup>52</sup>. Ese «castillo», todavía impenetrable, lo identifica con la literatura a la que la niña no es capaz de acceder y cuyo deseo curioso deberá atemperar con paciencia. En el último tramo del capítulo, abre otra escena donde vuelve a aparecer ella —ya adolescente— y el libro; ahora es ella misma quien lee el mismo episodio. El modo en que se envuelve el hecho, configurando un escenario tan lleno de relieve, quizá sea paradigmático del *encuentro* con el objeto provocador.

---

<sup>50</sup> En el fragmento lo nombra como «el cuarto de atrás», que reaparece en su novela del mismo nombre de 1978.

<sup>51</sup> Martín Gaité, «La entrada en el castillo», *El cuento...*, II, 11, pp. 136-137.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.138

Años más tarde, cuando decidí enfrentarme a solas con algunas lecturas que se me habían atravesado en la infancia, hubo una temporada en que empecé a llevarme el Quijote por las mañanas al Campo de San Francisco, un recoleto parque salmantino del que gustaba mucho don Miguel de Unamuno, y al llegar, ya muy embriagada y divertida, a ese capítulo de los duques, que es el XXXI de la segunda parte, me paré con sobresalto en el comienzo del segundo párrafo, donde dice: «Cuenta, pues, la historia que antes que a la casa de placer o castillo llegasen...». No pude continuar, se me aceleró el pulso y me nació de lo más hondo una sonrisa secreta que nadie podía compartir. Miré alrededor. Una pareja de novios se abrazaba en un banco cercano, sin reparar en mí; escuché la algarabía de los pájaros escondidos sobre mi cabeza, vi los dibujos del sol en el suelo, no pasaba nadie más. Nadie se había dado cuenta del extraño prodigio. De repente, desde aquel mismo texto que de pequeña me había arrojado el primer anzuelo de provocación y oscuridad, Cervantes en persona me hacía un guiño y me daba el espaldarazo del caballero andante de las letras al confiarme a mí directamente, sin que ningún intermediario estorbara el mensaje, que el castillo se identificaba con la casa de placer, esa que venía yo desde hacía días habitando. Hasta el momento en que me consideró realmente capacitada para entenderlo, no me lo había dicho.

Aquella mañana de primavera, en el umbroso jardín salmantino, me sentí en posesión del talismán soñado. De allí en adelante, podía dedicarme por mi cuenta y sin más títulos universitarios que los que aquel placer me otorgaba, al comentario de textos. Don Miguel de Cervantes me había cursado invitación. Personal e intransferible.<sup>53</sup>

La alusión a un espacio lo enmarca todo: el parque salmantino, una mañana. Ahí se produce la feliz colisión entre el yo y el objeto: entra por fin en el castillo de los duques. Ese encuentro es un placer íntimo, hasta somático («se me aceleró el pulso») y en esa intimidad nace la «sonrisa secreta que nadie podía compartir». El placer por el encuentro es solitario, una idea que Martín Gaité diseminará a lo largo de sus ensayos y que en cierta ocasión vinculará, sugerido por Benet, a la satisfacción «personal e intransferible» de Arquímedes en el instante de su «¡Eureka!», antes de ser comunicado y convertido en conocimiento público. De ahí la insistencia en llamar la atención de que la «sonrisa» sea «secreta» porque no puede ser compartida. Además, deja claro que no hay nadie a su alrededor y por ello describe su entorno con elementos gratuitos: la pareja de novios, los pájaros y su música e incluso el rastro de la luz por el suelo. No hay nadie que se haya dado cuenta del «extraño prodigio», mas no hay nadie porque el acontecimiento es privativo de su conciencia. Ese momento resuelve —o multiplica— la primera incitación de este agente provocador que en su infancia le había lanzado «el primer anzuelo de provocación y oscuridad». Una oscuridad debida a la mediación de la autoridad —la institución—, que representa la maestra y que ahora se vence al ser la adolescente quien accede directamente al

---

<sup>53</sup> *Ibidem* p. 138-139

objeto: «sin que ningún intermediario estorbara el mensaje». La misma opacidad que se daba en el niño de Sánchez Ferlosio ante la advertencia de la abuela por el «hermano giboso» y la fascinación al contemplar directamente con sus ojos «la figura más maravillosa que nunca habrían sabido imaginar» y la constatación de la inadecuada advertencia de la mediadora: «no encontró en modo alguno el contenido al que se refería».

El propio Cervantes, como haciéndole un guiño, le permite resolver el enigma: el «castillo» era la «casa de placer» en la que ya ha entrado. La imagen de ese careo, de esa comunicación directa del autor hacia su yo, a través del texto, será un gesto muy querido por Martín Gaité, que vuelve a sobrevenir leyendo una carta de *su* viejo Melchor de Macanaz<sup>54</sup> y se produce la epifanía con este personaje caído en desgracia que pide ser escuchado. El díptico de escenas se cierra con la convicción que le otorga este «talismán soñado»: puede dedicarse por su cuenta y sin otro título que el que ese «placer» le da, al «comentario de textos». Ese placer del hecho intrínseco, que en sí era intransferible —como todo suceso subjetivo— y que luego, sin embargo, se intenta compartir con los demás: ese decir de lo dicho o hecho por otros, ese decir segundo de los textos es el gesto primordial del ensayo desde Montaigne. Un decir secundario que es fruto de un acceso «personal e intransferible» al objeto que se pretende —finalmente— comunicar. El género para hacerlo es el ensayo<sup>55</sup>.

Esta aparente simplicidad del ensayo más personal, su falta de trucos, astucias o artificios, su honesta naturalidad que parece ingenua —dice el anónimo autor del artículo «The Ego in the essay»— es la que casi se corresponde a una navegación agradable «into pleasant havens» y errática «without any chart or compass». Todo ello como consecuencia de la capacidad del enunciado de asemejarse a la agradable voz de quien dialoga con su «ego». Una instancia que para este autor desconocido queda casi elevada a lo absoluto, pero cuya mayor característica es esa combinación

---

<sup>54</sup> Martín Gaité, «En el centenario de don Melchor de Macanaz (1670-1760)», *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 46-60.

<sup>55</sup> Exactamente como el argentino David Lagmanovich analizaba el ensayismo de Ernesto Sábato: «Uno de los rasgos fundamentales del ensayo, como dijimos más arriba, es su carácter personal: aquello que tiene de visión individual intransferible, de toma de posición de un hombre frente a un tema, a un problema o al mundo. Pero éstos no son rasgos de contenido solamente, ni únicamente de forma; ellos pueden buscarse, por conveniencia metodológica, en el segundo y arbitrario ámbito señalado, pero tienen que ver con la totalidad indivisible que es la obra literaria», David Lagmanovich, «Un ensayo de Ernesto Sábato. “Sobre los dos Borges”», *Homenaje a Ernesto Sábato*, Helmy F. Giacomani [ed.], Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, p. 283.

de «little merry-heart» y «joy»<sup>56</sup> con el que se produce tal discurso hacia el propio ego en su autoanálisis. Un monólogo hacia el propio «Yo» que está regido por la alegría y el regocijo en la soledad de quien se sumerge en sí mismo, como en la búsqueda de esa abstracción de sí, su *ego*, alrededor del cual va rotando, casi como en una pueril ingenuidad.

Pues, como se irá constatando, no es el asunto, sino un cierto encanto: «the charm of personality», lo buscado en este género, tal y como remarca Arthur Christopher Benson; siendo, de nuevo, la «alegría» la característica que debe revestir la cosa tratada, con la simpleza infantil de lo entrevisto fugazmente en lo que le rodea, pero cuya importancia radica en el modo en que el yo formula «su propia impresión» y la forma que ésta va adquiriendo «en su mente». Lo fundamental recae en el encanto de esa personalidad que se hace presente en el modo de traducir lo percibido sencillamente en una impresión íntima, un curso meditativo que le dará una entidad consustancial e inalienable a ese yo. De ahí que pueda sospecharse que el asunto no será un factor principal y pueda ser «indefinido» y no pertenecer específicamente a un determinado ámbito bien circunscrito del saber.

La clave está en que tal objeto sea «vividly apprehended», que trasluzca el gozo en que esta acción se realiza, como fruto de que tal objeto sea «felt to be beautiful», que también deriva en «a certain *gusto*» en la manifestación de su enunciado<sup>57</sup>. En consecuencia de lo anterior, la personalidad de este autor implícito

---

<sup>56</sup> «Of all literary forms the personal essay appears the most artless, a little boat that sails us into pleasant havens, without any sound of machinery and without any chart or compass. To read is as if we overheard someone chatting with a little merry-heart, his own particular Ego. We don not stop to think what childlike simplicities any grown-up must attain before he can hear that fairy divinity, his own Self, speak at all, for the only true tongue in which the Self speaks is joy. Only childlike feet can follow the feet of the fairies. The self-annalist whose essays warm our hearts with friendship must be one who sips the wine of mirth when all alone with his own Self. Not many such are born, and fewer of them write essays.» [De todas las formas literarias el ensayo personal parece el más simple, un pequeño bote que nos hace navegar hacia agradables puertos, sin ningún ruido de maquinaria y sin ningún mapa o brújula. Leerlo es como si escucháramos a alguien charlando con un poco de alegría de corazón, con su propio Ego particular. No nos detenemos a pensar qué simpleza pueril debe padecer cualquier adulto antes de que pueda escuchar que esta fantástica divinidad, su propio Yo, habla desde lo absoluto, porque la única lengua verdadera en la que el Yo habla es el regocijo. Sólo los pies infantiles pueden seguir los pasos de las hadas. El auto-analista cuyos ensayos calientan nuestros corazones con amistad debe ser aquél que sorbe el vino de la alegría cuando está solo con su propio Yo. No nacen muchos de éstos y menos aún los que escriben ensayos.], Anónimo, «The Ego in the essay», Rose A. Witham [ed.], Cambridge, The Riverside Press, 1931, pp. 3-4.

<sup>57</sup> «[...] An essay is a thing which someone does himself; and the point of the essay is not the subject, for any subject will suffice, but the charm of personality. It must concern itself with something “jolly”, as the schoolboy says, something smelt, heard, seen, perceived, invented, thought; but the essential thing is that the writer shall have formed his own impression, and that it shall have taken shape in his own mind; and the charm of the essay depends upon the charm of the mind that has conceived and recorded the impression. It will be seen, then, that the essay need not concern itself with anything

que se le aparece al lector, debe estar compuesto de «good-humoured», ser «gracious» y, además, «reasonable». Esos ingredientes son los que fundan esa suerte de «pleasant friendship» que ese yo deberá gestar con su lector. En adelante se constatará que eso es uno de los factores perseguidos por tal lector cuando se interna en el género: sentirse tocado por esa agradable amistad, por la personalidad con encanto que le invita a sumergirse en su propia impresión sobre ciertas cosas que le rodean, sólo parcialmente absorbidas por tal conciencia. Por lo cual, el *asunto* en torno al que gira el discurso, como tampoco el «desire for information», no será lo anhelado por el lector ensayístico, como tampoco podrá serlo: «a clear statement of a complicated subject», esa mero servicio de traducción divulgativa de alguna densa cuestión, para la que tantas veces se ha querido emplear el marbete *ensayo*<sup>58</sup>.

## SEGÚN SE MUESTRA EL YO

La consistencia del yo ensayístico se puede comprobar en los numerosos lugares en los que se refiere a sí mismo. La auto-referencia varía según el tipo de ensayista que haya detrás, pero suele abundar la reflexión sobre el propio yo que trata de pensarse en varios aspectos. Sánchez Ferlosio es un caso de presencia más bien

---

definite; it need not have an intellectual or a philosophical or a religious or a humorous motif; but equally none of these subjects are ruled out. The only thing necessary is that the thing or the thought should be vividly apprehended, enjoyed, felt to be beautiful, and expressed with a certain *gusto*. [...]» [Un ensayo es una cosa que alguien hace por sí mismo y el punto del ensayo no es el tema, porque cualquier tema sería suficiente, sino el encanto de la personalidad. Debe preocuparse por algo “alegre”, como dice el colegial, algo olido, oído, visto, percibido, inventado, pensado; pero lo esencial es que el escritor haya formado su propia impresión y que haya tomado forma en su propia mente; y el encanto del ensayo depende del encanto de la mente que ha concebido y registrado la impresión. Se verá, entonces, que el ensayo no tiene que ocuparse de nada definido; no necesita tener un motivo intelectual o filosófico o religioso o un motivo humorístico, pero tampoco se descarta ninguno de estos temas. La única cosa necesaria es que la cosa o el pensamiento debe ser vívidamente aprehendido, disfrutado, sentido como hermoso y expresado con cierto gusto], Arthur Christopher Benson, «The Art of the Essayist», *Types and Times in the Essay*, Warner Taylor [ed.], Nueva York, Harper and Brothers Publishers, 1932, p. 3.

<sup>58</sup> «I have little doubt in my own mind that the charm of the familiar essayist depends upon his power of giving the sense of a good-humoured, gracious and reasonable personality and establishing a sort of pleasant friendship with his reader. One does not go to an essayist with a desire for information, or with an expectation of finding a clear statement of a complicated subject; that is not the mood in which one takes up a volume of essays. [...]» [Tengo poca duda en mi propio pensamiento de que el encanto del ensayista familiar depende de su poder de dar la sensación de una personalidad de buen humor, graciosa y razonable, y establecer una especie de agradable amistad con su lector. Uno no va a un ensayista con un deseo de información, o con la expectativa de encontrar una declaración clara de un tema complicado, que no es el estado de ánimo en el que uno toma un volumen de ensayos.], *ibidem*, p. 9.

sutil, pero notable, de su yo. En uno de sus *pecios* trata de pensar cómo ha evolucionado en sí la convicción de lo que para él es «entender» y lo que entonces él suponía que significaba para los otros. Antes creía que el verbo «entender» denotaba más de lo que él podía alcanzar, mientras que los demás, al usar ese verbo, estaban viendo con luz y precisión. Finalmente en el presente pasaje, sospecha que los otros «entienden» con la misma vaguedad que sí mismo.

En otro tiempo yo creía que «entender» quería decir bastante más de lo que a mí me pasaba cuando en verdad estaba entendiendo igual que los demás, y como eso no me bastaba para satisfacer lo que yo pensaba que sería «entender», creía que yo no había entendido y que los que decían que habían entendido habían visto una luz mucho más clara y unas figuras mucho más nítidas que yo. Al cabo de los años empecé a sospechar que cuando los demás dicen que entienden en realidad están viendo ese vago resplandor, esos contornos de humo, esas difuminadas sombras que yo nunca habría osado antaño designar como «entender». Y empecé a sospecharlo porque la otra hipótesis sería que yo soy tonto y, a estas alturas, una infamia semejante tendría que haber llegado a mis oídos o supondría una doble e imperdonable canallada: una canallada por parte del Creador, porque al que no se le concede inteligencia debería proveérsele por lo menos de humildad, para que no se rían de su atrevimiento, y una canallada por parte del prójimo, por no habérmelo hecho saber o tan siquiera dejado delicadamente adivinar a tiempo.<sup>59</sup>

No es posible *entender* sino aceptando esa vaguedad de lo inasible, de aquello que sólo puede disponerse de ambiguos indicios con los que el yo debe intentar pensar. Y, sin embargo, esa ambición del yo a quien no basta esta precariedad es la que le impulsa a pensar las cosas, a pesar de todo. Esa complejidad de desentrañar lo circundante refuerza el protagonismo del sujeto, pasando a concentrarse en él las posibilidades de hallar alguna certidumbre. El yo de Sánchez Ferlosio piensa en sí y se distingue de los otros, no hallando en ellos la lucidez esperada; ahí se vislumbra un yo que analiza sus capacidades y no se cree «tonto», entre otras razones porque carece de «humildad» —virtud que habilitaría al tonto. Sirve esto para comprobar cómo el yo se configura como carácter, incluso explícitamente. El yo ferlosiano está elaborado con este nietzscheano semblante de la abrupta formulación de su pensamiento, sin pasar por el filtro de la moderación o el falseamiento, para gozar de algún beneplácito social: ni modestia, ni tolerancia, ni amenizar lo por decir. Tal exigencia hacia los otros y hacia el lector se vuelve también hacia sí mismo, a través de otra consecuencia: el «sentido del ridículo» ante la voz de sus textos y su aparente suficiencia. De ese rubor por el propio verbo esperaría un beneficio revelador: volver

---

<sup>59</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 83.



en «más neutra y más impersonal» la «responsabilidad» de sus palabras. Parece que ahí el yo descubre de nuevo una de sus orientaciones que va ligada a las características de lo abrupto, antes mencionadas: volverse más neutro, hacer que su voz resuene como ajena, aunque sin restarle sustancia subjetiva. Por eso los juegos de su voz con el tono de la escritura sagrada, su adopción parcial o plena de dispares géneros literarios, pero siempre hilvanados por su yo ensayístico. Como si pretendiera la textura de voz clásica, el bramido profético, el tono de fábula y de parábola. Es decir, esa voz que parece sólo emitirse para decir el mensaje mínimo, comprimido y, por ello mismo, de alcance multiplicador, que apenas si da señales de un yo coherente y descifrable como una instancia real. Quizá es ahí en donde identifica esa «petulante convicción» que escucha al leerse a sí mismo. Una voz limitada a decir el mensaje, a decir sólo las cosas, que a veces recuerda a la de Kafka.

¡Ojalá el escociente sentimiento de ridículo que me produce oír el tono de petulante convicción de la voz que me resuena al repasar algún escrito mío fuese capaz de mejorar, o sea de hacer más neutra y más impersonal, la responsabilidad de mis palabras! Pero no: quien, como yo, carece de humildad esperará siempre en vano que el sentido del ridículo pueda servir de sucedáneo de esa virtud que le falta. Le servirá, a lo sumo, de castigo una y otra vez, pero jamás de correctivo; le hará sentir hastío y hasta odio de sí mismo, pero jamás le ayudará a cambiar. Así pues, pienso que el sentido del ridículo es como una humildad que llega siempre tarde, cuando ya la estúpida arrogancia del convencimiento ha conseguido despacharse a sus anchas una vez más.<sup>60</sup>

De nuevo, como cuando comprueba que los otros no «entienden» como imaginaba, torna aquí a lo frustrante: el sentido del ridículo no soluciona su presunción, sino que además es un flagelo; pues descubre tarde ese exceso presuntuoso que la ausencia de humildad no enmendó y lo pone en evidencia ante la conciencia del yo que vuelve la mirada sobre sí. Esta erizada frustración es otro de los tintes de ese sujeto. El temperamento áspero del yo, su dinámica subjetiva, aparece incluso cuando mejor se cumple la búsqueda de esa voz más neutra e impersonal, que contiene su expresión y se concentra sólo en emitir un mensaje. Por ello esa voz tiende a usar tramos breves de ensayismo e incluso a adoptar el molde del aforismo, que intercalará entre otras piezas, dentro del marco de un libro de ensayos. Una tendencia que comparte con Fuster.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 84.

(*Grafomanía.*) En el silencio de mi noche ardiente, las letras, locas, gesticulan voces.<sup>61</sup>

Suena inquietante la noticia de esa común contradicción de la noche que se enciende de actividad grafomaniaca, en la que las letras, casi autónomas respecto a quien las ordena, logran reproducir voces; convertirse en acción viva. Esa fiebre, incluso esa forzosa urgencia de lo que hay que decir, muestran la idiosincrasia de un yo que jugará con la potencia incontenible de su carácter, que se inflama súbitamente ante las inadecuaciones que le rodean. Como cuando, distanciándose de este tono más aséptico respecto a su yo, hace partícipe a los demás de una ocasión ordinaria: la recepción de una invitación a un «acto cultural» —retribución mediante—, durante el primer gobierno socialista de la España democrática. Sirva para observar la potencia reactiva de un talante arrollador ante lo que le indigna.

[...] Confieso que tal vez esté yo esta mañana un poco fuera de mí para escribir con la serenidad debida, pero es que acabo de recibir la gota que colma el vaso: es una carta cuyo infeliz autor va a sufrir por mi parte la injusticia de pagar por todos, ya que, como botón de muestra de la miseria a la que me refiero, considero apropiado transcribirla. [...].<sup>62</sup>

Esta condición airada explicitada es una consecuencia de esa habitual falta de contención que dulcificase su esquinada opinión. Es así como concentra el tiro sobre el desafortunado funcionario que firma la misiva, haciéndola pública y desguazándola para poner en evidencia, de paso, sus erratas gramaticales y denunciar la inconsistencia y el despilfarro de la juerga *cultural* a la que se le invita, junto a tantos otros, con un cheque de 10.000 duros por barba. Esa crítica frontal, sin ambages, se circunscribe en un caso de un tiempo determinado y, sin embargo, cuando la información concreta se disuelve como la circunstancia que la generó, logra sostenerse, porque la voz del yo consigue configurar un discurso que sobreabunda ese limitado chispazo que inició la reflexión. He ahí otra de las líneas de fuerza del género.

El yo benetiano se articula de un modo cercano al que acostumbra Sánchez Ferlosio. No faltan ocasiones en que ocupa el primer término y ofrece la experiencia que va a dar pie a la meditación. Esas apariciones son más frecuentes que en el caso

---

<sup>61</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 96.

<sup>62</sup> Sánchez Ferlosio, «La Cultura, ese invento del Gobierno», *Homilía del ratón*, Barcelona, Círculo de lectores/Ediciones El País, 1987, p. 149.

ferlosiano, sin embargo, se asemejan en el hecho de que su mayor presencia está en darse indirectamente —como se veía en Montaigne— a través de la formulación del ensayo mismo. Así, en algunos lugares en que ese yo emerge solo intercalado entre la argumentación de los temas que trata, no deja de aprovechar la ocasión para analizarse a sí mismo. Por ejemplo, cuando traza el gesto habitual de remitir a su época formativa, lanzando un deseo hacia la voz institucional y mediadora en ese periodo, la misma de la abuela ferlosiana o de la maestra particular de Martín Gaité.

[...] Algunas veces sueño con volver a los años de bachillerato para poder contestar a los profesores de turno con algunas definiciones aprendidas fuera de los apuntes y libros de texto. [...].<sup>63</sup>

Esto es, valerse de unas definiciones que son producto de la experiencia subjetiva, fuera del discurso institucional de los textos didácticos. Una rebeldía que, en su apariencia desprevenida y casi visceral, encarna un ademán que explica la actitud del yo y su acceso particular a las cosas, en oposición al discurso aséptico, sin perspectiva subjetiva. En otro lugar, el yo benetiano, enfrascado en un análisis en el que trata de negar la existencia de la narrativa picaresca como género, también acaba ofreciendo el aviso de un aspecto, también sutil, pero revelador de la peculiaridad de su mirada. Al referirse a una de esas supuestas novelas picarescas, se aparta con caución de una de las palabras que la jerga crítico-literaria disloca de su semántica original, usándola para un contexto peligrosamente abstracto.

No quiero hablar de estructura porque rara vez acierto a verla en una obra literaria. Como soy ingeniero de profesión las estructuras que a mí me llaman la atención son de otra índole y entran más por los ojos que las que descubren los investigadores de la retórica. Por eso me limitaré a hacer unas consideraciones sobre una categoría más elemental: la composición. [...].<sup>64</sup>

La conversión de «estructura» a término que debería señalar lo intangible recae en una inconsistencia e imprecisión que ese yo pretende evitar, por ello apunta a que su razonamiento partirá de un orden «más elemental», ceñido pues a lo más palpable. Al hacer esta advertencia opone este uso de «estructura» en la crítica literaria y el que él emplea. Ahí se abre la puerta a considerar la formación del propio

---

<sup>63</sup> Benet, «Epístola moral a Laura», *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 77.

<sup>64</sup> Benet, «Picaresca y sinsentido» (1985), *Ensayos de incertidumbre*, Ignacio Echevarría [ed.], Barcelona, Lumen, 2011, pp. 459-460.

Benet como ingeniero y su actividad *a pie de obra*, cuya referencia será habitual en su ensayar. Ya se ha visto cómo el encuentro con su vocación literaria se produce en el tiempo libre durante una de sus campañas. Ahora es esa deformación profesional la que parece configurar una mirada hacia las cosas, que rehúye la vaguedad abstracta. Pues esta preferencia por lo que «entra más por los ojos» teñirá la voz de este yo benetiano y su aproximación a los objetos que pretenderá abordar; siempre desde lo más ceñido a magnitudes: lo visible, lo claramente perceptible y concretable. Ajustar la mirada a lo evidente para evitar la mistificación de lo vago es otro síntoma del acceso directo del yo ensayístico a su objeto de análisis. Y, entre todo ello, el hilo de esa subterránea ironía del yo que opone sus estructuras «de otra índole»: las que verdaderamente lo son y pueden reconocerse, medirse o diseñarse, frente a las que supuestamente «descubren los investigadores de la retórica». La línea de mira apuntando hacia la abstracción está puesta.

#### LA PERSONAL REALIDAD, ARRANQUE DE ITINERARIO

El caso de Martín Gaité es el de la constante presencia explícita del yo, ya sea apuntando a la propia persona que se confronta con las cosas o en la alusión a su circunstancia ordinaria, así como cuando airea su experiencia —su elaboración de ésta— en tanto factor determinante para una argumentación que muchas veces articula todo el ensayo. Como suele ser habitual, el yo se hace presente al inicio del texto y así fija de algún modo los parámetros en los que va a desarrollar el decurso reflexivo. Es el caso de un artículo que reseña una recopilación de canciones de posguerra<sup>65</sup>. Quizá por el tema se ve llevada a referir la propia experiencia y acaba por confeccionar una determinada reflexión sobre la disposición del individuo frente a la fuga del tiempo. Para lo cual usa un factor corporal que muestra esa mutación de los años que, además, contiene todo un bagaje como locución verbal coloquial: la conciencia paulatina de «peinar canas». Este uso del modismo, como de los refranes o frases hechas es una de las suertes de la dicción gaitéana, pues su verbo incorpora las recurrencias más sutiles del habla coloquial. Frente a las mudanzas, lejos de sortearlas

---

<sup>65</sup> Se trata de la recopilación hecha por Vázquez Montalbán, *Cancionero general 1939/71*, vol. 1, Barcelona, Lumen, 1972.

o negarlas, predica la «aceptación frente al fenómeno» y, en correlación a ello, la única posibilidad de salir airoso es ir de frente hasta el fondo.

La ventaja de peinar canas, aparte de su discutible valoración estética, nunca podrá derivarse sino de una actitud de aceptación frente al fenómeno. Con el tiempo pasa igual que con la soledad: únicamente metiéndose de lleno y a cuerpo limpio en sus fauces puede llegar a regalarnos su fruto, ese fruto tan duro de arrancar como de pelar, y también —quién lo duda— tan precario, pero que muchos querrían gustar y buscan en baldío. Y este filosofema barato viene a cuento de avalar los comentarios que me voy a permitir hacer sobre el cancionero de posguerra, algunas de cuyas letras han sido editadas recientemente, mediante una confesión previa: la de mi edad.

En 1939, es decir cuando terminó la guerra española, yo tenía trece años cumplidos. Ese mismo año, según leo en la solapa del libro que motiva las presentes consideraciones, nació en Barcelona el autor o recopilador del mismo, Manuel Vázquez Montalbán. [...].<sup>66</sup>

La comparación entre el tiempo y la soledad, como magnitud y estado del alma en el que la voluntad debe intervenir, serán ideas que volverán a emerger a lo largo del discurso de ese yo<sup>67</sup>. Ambos parámetros perfilan como pocos ese yo ensayístico, como personaje concebible por el lector. Sin acabarlo de concretar, afirma que aceptar y persistir en el tiempo y la soledad es el modo de sacar de ambos un «fruto» difícil de adquirir. No lo define, pero quizá sea el saber que aguarda, cuando un individuo se decide a hacer algo en esa sucesión irreparable de tiempo, desde el estado en que esto se hace posible: la de la conciencia sola frente a las cosas. Tras ello, un cierto rodeo para anunciar que deberá confesar su edad, sin duda para que su voz logre autoridad generacional como testimonio de esas canciones que un joven periodista ha recopilado. De nuevo, todo se mide en la distancia del propio yo.

La ostensión del yo, convertido en personaje que late en una escena, se lleva a cabo incluso sin una función directamente evidente que justifique tanta dilación en componer una escena y saborear un personaje que vive en ella, todavía más en un espacio como el de un prólogo. Si bien en *El cuento de nunca acabar* se suceden nada menos que siete prólogos en una de las estructuras ensayísticas más peculiares de nuestro conjunto. Se abre así un «cuadro» que destaca por aludir a lo gratuito, lo que no se supedita a una exigencia funcional. No sólo en lo implícito: el ya citado empleo de espacio para una escena escasamente funcional, sino también en lo explícito que

---

<sup>66</sup> Martín Gaité, «Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra», *La búsqueda...*, p. 129.

<sup>67</sup> En la dedicatoria del ensayo *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972) a Sánchez Ferlosio —su esposo entre 1953 y 1970— vuelve a mencionar la soledad como estado en el que actuar: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora» (Madrid, Siglo XXI, 1972, p. [VII]).

ofrece: el personaje, en medio de su quehacer, contempla las nubes a través de la ventana y, tras ello, vuelve a su quehacer. Esa aparición de un gesto de contemplación abstraída en medio de la indecisión frente al progreso de su labor literaria, volverá a aparecer más adelante en este conjunto de ensayos. Mas, al lado de lo desinteresado está ese quehacer, que lo es del propio libro, en el cual, ese yo va a ir mostrando cómo lo va componiendo; igual que en este momento de incertidumbre durante la ordenación de sus materiales.

Y he aquí que esta tarde de domingo otoñal, acuciada y paralizada a la vez por la urgencia de ordenar este equipaje tan vasto como frágil y después de llevar un rato largo contemplando las nubes desde la ventana en total pasividad a vueltas con mi proyecto, se me ha ocurrido de repente coger el diccionario y fisgar un poco en el muestrario de expresiones relativas al narrar y el decir ya ordenadas por alguna cabeza más atendida que la mía a disciplina. Acudí a «langué», manantial de donde bebemos todos, como pidiéndole algún tipo de apoyo o consejo que no sabía con precisión formular, y ella vino en mi auxilio a depararme, con ademán simple y maternal, dentro de la voz «cuento», la frase hecha con la que me he determinado a titular este conjunto de textos: «El cuento de nunca acabar». [...].<sup>68</sup>

Este sumergirse en la gestación de su obra se materializa en una acción que goza del tinte de lo casual: toma un diccionario buscando referencias a su tema y acaba recayendo en la palabra y la expresión que van a dar título al compendio. En éste, y en tantos otros casos, Martín Gaité insiste en una especie de transparencia que muestre a su yo en la conformación progresiva y tumultuosa, frágil y arbitraria, del propio ensayo. Quizá demostrando que su elaboración, como el propio individuo, están sometidos al vaivén de la vida real. Ella es fiel a sus lugares y vuelve a proponer el tiempo como aquello a lo que no queda más remedio que colmar de acción, pero también aquello que el individuo debe saber contar en tanto que experiencia. Y ahí es donde lanza un deseo a su pasado, que vuelve a dibujarnos la encarnadura del personaje; del mismo modo que Benet lanzaba su anhelo de contestar a sus profesores del bachillerato.

Habitar el tiempo depende exclusivamente de la fe, entusiasmo y atención que pongamos en las labores que hacemos para llenarlo y del relato que nos hagamos de su transcurso. Pienso en cómo me gustaría reconstruir algunas de mis tardes de Salamanca. Recuerdo que pasaba muchas horas imaginándome de mayor, pensaba en esta casa, sin haberla visto, una casa mía en Madrid. Y ahora que estoy instalada en aquel futuro que

---

<sup>68</sup> Martín Gaité, «Justificación del título», *El cuento...*, I, 1, p. 22.

imaginé, ¿qué hago de mi tiempo? ¿Por qué se me clava? ¿Por qué no encender esta tarde, amueblarla, dirigirla con orden y concierto? [...].<sup>69</sup>

La tarde es la parte del día en que más veces aparece en escena su yo. Volver a esa secuencia del pasado, a esas tardes en la acendrada ciudad de la infancia, para desde la tarde actual retornar a las figuraciones de su yo infantil, de cuyo vaivén viene a preguntarse cómo cumplir con lo dicho: «habitar el tiempo», «encender esta tarde». Es en este sentido Martín Gaité permite entrever que el ensayista como «un autobiográfico inconfeso» al querer «anotar y desarrollar los complejos procesos emocionales e intelectuales» que se producen «cuando se pone de cara contra un problema sin solución visible, o con múltiples soluciones tentadoramente posibles». De suerte que el «rastros autobiográfico» es entonces una suerte de «señal de guerra» para dejar claro que lo sustancial para el género no es un «asunto dado» sino, más bien: «el asunto vivido por alguien necesitado de dar explicación de él, y con él de su propio mundo». Tal «sujeto» como «protagonista del experimento» es quien «gobierna sin disimulo en el texto», hasta el punto de poder alzarse como «su único personaje», como así ocurre en buena parte del ensayismo gaitéano<sup>70</sup>.

Es en el inicio de los ensayos donde con más frecuencia suele abrirse ese cuadro donde aparece el yo, enfocando el panorama más cotidiano en el que se mueve y que va explicando como personaje. Esa escena suele surtir al artículo de un principio de realidad: alguien verdadero observado en su realidad más ordinaria y el encuentro con el catalizador de su meditar, su objeto provocador. Fuster suele recurrir a la referencia no sólo a sí mismo, sino a su ubicación geográfica, siempre en un margen: una pequeña ciudad provinciana, básicamente agraria, pero moderadamente cerca de la capital, Valencia. La frecuente referencia a la Sueca de Fuster sitúa a ese yo en un lugar lateral, no remoto de un gran núcleo urbano irradiador, sino convenientemente a una distancia prudente; como la Weimar de su denostado Goethe

---

<sup>69</sup> Martín Gaité, «El presente habitado», *El cuento...*, IV, p. 310.

<sup>70</sup> «Otra manera de decir lo mismo podría ser más rotunda: el ensayista es un autobiográfico inconfeso y necesario cuando quiere ser algo más que taxidermista de una parcela del saber, cuando quiere en realidad anotar y desarrollar los complejos procesos emocionales e intelectuales que tiene lugar cuando se pone de cara contra un problema sin solución visible, o con múltiples soluciones tentadoramente posibles. [...]. El rastros autobiográfico es entonces una suerte de señal de guerra, o de banderín que exhibe el escritor para indicar que de lo que trata su trabajo no es tanto de un asunto dado (los problemas de la narración o los modos de contar el amor en la tradición literaria) como del asunto vivido por alguien necesitado de dar explicación de él, y con él de su propio mundo. Ese sujeto que es protagonista del experimento gobierna sin disimulo en el texto, y a ratos es su único personaje.», Jordi Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», Carmen Martín Gaité, *Ensayos II. Ensayos literarios. Obras Completas V*, José Teruel [ed.], Barcelona-Madrid, Galaxia Gutenberg y Espasa Calpe, 2016, pp. 18-19.

o el *château* cerca de Burdeos de su amado Montaigne, o esa Königsberg de Kant a la que recurrirá Martín Gaité para entender al filósofo —la cual, aunque capital de la provincia de Prusia oriental, fue la única geografía de su vida. Será especialmente fértil y característica en Fuster esta mención al lugar físico de margen, no como evasión alternativa de la gran urbe, sino como el espacio mismo donde el yo vive y piensa las cosas, muy en correlación con la conciencia del lugar marginal del propio ensayista desde el que debe comprender el mundo.

Así abre uno de sus textos, desvelando su rutina diaria en la pequeña ciudad, cuando sale de casa, lógicamente siempre por motivos menores, pues su casa es su espacio de trabajo. Describe su pueblo como un objetivo menor, en este caso, para los publicistas: la calma rural, la mediocridad económica y la omnipresencia agrícola, llevan a pocas, pero extrañas, campañas publicitarias. La referencia anticipa una mínima parada que hace desde su hogar hasta el local en que va cumplir con alguna gestión ordinaria. Es reveladora esa breve digresión de su ruta funcional, frente a un muro que suele forrarse de carteles y donde es llevado por el impulso de su curiosidad y por el deseo de ser sorprendido por lo inesperado. Este gesto curioso de abrir una ventana a la posibilidad fortuita en medio del devenir monótono (como aplicando el castizo refrán: «Donde menos se piensa, salta la liebre») y su traslación como escena al propio texto ejemplifica este acto primordial de todo ensayo, constatando la necesidad de hacer visible la realidad del yo ensayístico y su circunstancia, mientras busca su objeto detonador.

Cada dia, quan surto de casa per anar a l'estanc, a correus o a prendre un cafè, acostumo a fer una breu estació davant de les parets de la cantonada on sol haver-hi una mica de publicitat gràfica. El meu poble és bastant tranquil i, sobretot, pateix una certa atonia econòmica: vull dir que no presenta unes perspectives de consum gaire importants. I, naturalment, la propaganda que rep —dirigida en concret al seu veïnat— tampoc és massa aclaparadora. Però, com que aquella paret resulta prou cèntrica, i forma part d'una propietat municipal mig abandonada, sempre hi ha algú o altre que hi enganxa un cartell. Dins l'escassa amenitat de la vida agrària, un *potser* nou, ni que sigui destinat a fomentar qualsevol detergent neocapitalista, no deixa de tenir els seus al·licients. I m'hi paro a tafanejar. De fet, la paperassa en qüestió anuncia bàsicament les virtuts vocals i instruments dels «conjunts» que actuen a les sales de ball de la rodalia, o les pel·lícules a projectar durant la setmana, o alguna estrena teatral localitzable a València. Els detergents i els seus homòlegs mercantils no són tan freqüents. Més insòlits són encara els *bandos* de l'Alcaldia, les convocatòries a espectacles de la «nova cançó» local i els *Contamos contigo*. De tota manera, l'acumulació de papers i de pasta adhesiva dona al mur un aspecte brut i divertit. No se sap mai què s'hi pot descobrir. Precisament perquè els habitants de Sueca constituïm un públic subaltern, pobre i abúlic, les operacions publicitàries que ens destinen són, en general, estranyes. Jo arribo a sospitar que són sistemàticament,



absurdes. Però, en fi... El cas és que ahir, vaig trobar-m'hi amb una inscripció ben pintoresca. Damunt un rectangle blanc, unes lletres vermelles i grosses, de caixa antiga i vulgar, pròpies d'una impremta sense vel·leitats de cap mena, deien: «*Trastos viejos y hombres viejos, pocos y lejos. ¿Nosotros siempre seremos jóvenes? Piensa.*» Em caldrà confessar que l'eslògan va deixar-me perplex? Suposo que no. [...].<sup>71</sup>

La narración se demora en explicar la variedad de anuncios que invaden sucesivamente la pared, sintetizando una mínima valoración estética —«brut i divertit»— que permite trasladar al lector una consistencia palpable de ese improvisado canal de tantos signos. A continuación, el motivo de ese interés por el destartado muro: es receptáculo de lo imprevisible y eso excita la atención («No se sap mai què s'hi pot descobrir»). De nuevo, apunta a las características de su pueblo para explicarse el absurdo de las campañas publicitarias: un público subalterno, pobre y abúlico. Publicidad extraña y disparatada, pero que persiste; pues, como ya ha avisado antes, abundando en la peculiar radicación de este yo: la vida agraria goza de tan poca amenidad que el eventual «*potser nou*» de algún anuncio siempre es un aliciente. Ante el muro, finalmente, el choque con un eslogan sin duda excéntrico — como se auguraba— despierta el análisis a lo largo del artículo, poniendo en duda la confrontación de juventud y vejez que el cartel sugiere. Por ello visitará el ínclito tópico horaciano del *Carpe diem*, cerrando la reflexión con la leve mención del célebre soneto de Ronsard que actualiza el tema, cuyo primer verso titula el artículo.

[...] En allunyar-me del cartell diocesà, he intentat de recordar, i de remugar, amb la meva mala memòria i el meu pitjor francès, aquell tendre sonet de Ronsard que comença: «*Quand vous serez bien vielle...*».<sup>72</sup>

Se cierra así el artículo con la escena en que se retoma la ruta cotidiana, después de que el breve asueto ante el cartel haya dejado su rastro en sí, con toda una centrifugación meditativa que cierra con el recitado de un poema que entronca con el mismo tema. Esta ocasión sirve para detectar el astuto modo con el que Fuster juega con los registros dentro de su enunciado: «basteix un món nou amb els materials d'enderroc d'un discurs convenientment inspeccionat», al punto que su ensayismo puede ser considerado como una «vasta empresa analítica: d'anàlisi, o de desconstrucció, dels paranys i de les mistificacions interessades de tot discurs fins i

---

<sup>71</sup> Fuster, «Quand vous serés bien vieille», *Causar-se d'esperar/El món de cada dia*, Barcelona, Edicions 62-Orbis, 1984, «El món de cada dia», p. 172 .

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 174.

tot el propi». Se trata de una persistente «tasca de verificació —i de falsació— dels mecanismes discursius que encarnen les idees», de donde destaca su herramienta lingüística en este decidido «autoexamen»<sup>73</sup>, en el cual cobra relieve la presencia del yo fusteriano, que no sólo es «matèria temàtica» para su discurso, sino una «marca discursiva» proyectada en distintas variantes: «tu reflexiu», «nosaltres inclusiu (del lector)» y, obviamente, también «pur i nu com a jo, insolent en la seua afirmació pleonàstica dins el text». Este yo que exhibe Fuster es el recurso para la «autodesignació de l'enunciador, el seu *nom* discursiu» a la vez que es «l'objecte mateix de l'enunciació»<sup>74</sup>.

Desde otro ángulo de los ensayistas tratados, Juan Goytisolo presenta un yo ensayístico menos configurado como personaje y que se diluye sutilmente bajo el manto de una comunidad. He ahí el recurso distanciador del «nosotros», no usado para incluir a todos los lectores posibles, sino empleado en sentido recto: determinando su pertenencia a una determinada categoría de individuo en la que se incluye. El colectivo en el que pretende sumar su voz es el de los escritores, efectivamente; pero la maniobra también incluye una sutil disposición de alusiones a algunas figuras literarias a las que, sin decirlo, parece querer adherirse. En uno de sus artículos, analiza directamente la precaria situación del escritor en la España de 1963. En éste, tanto por el repaso irritado que hace de la situación del gremio literario, que debe sobrevivir en un régimen y medio social hostiles, como por el título escogido, desvela su deseo de recrearse en Larra y en uno de los últimos artículos del

---

<sup>73</sup> «[...] La llavor germina, amb treball, i en el seu creixement basteix un món nou amb els materials d'enderroc d'un discurs convenientment inspeccionat. En aquest sentit, l'escriptura fusteriana pot ser contemplada com una vasta empresa analítica: d'anàlisi, o de desconstrucció, dels paranys i de les mistificacions interessades de tot discurs, fins i tot el propi. La seua tasca de verificació —i de falsació— dels mecanismes discursius que encarnen les idees li prengué tota la vida. L'eina més preciosa d'aquest autoexamen, realitzat a la vista del lector, és la llavor lingüística que l'escriptor professional, enamorat del seu ofici, va saber desenvolupar per mitjà d'una gamma esponerosa i eficaç de recursos que ací només hem pogut albirar.», Salvador, «L'estil, una desinfecció de metafísiques», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 131.

<sup>74</sup> «A més de ser-hi matèria temàtica, el jo apareix sovint com a marca discursiva. Ara transvestit de tu reflexiu, adés de nosaltres inclusiu (del lector), amb una estratègia que analitzarem més endavant. Però també, i amb molta freqüència, pur i nu com a jo, insolent en la seua afirmació pleonàstica dins el text. Fuster ho capta, amb intuïció d'analista del discurs: "Dir jo és una redundància". Redundant o no, és el cas que el jo s'exhibeix gramaticalment perquè, al capdavant, no és sols l'autodesignació de l'enunciador, el seu *nom* discursiu, sinó l'objecte mateix de l'enunciació. Si bé es mira, el jo (o qualsevol altra forma que equivalga, sota una altra disfressa, a la primera persona) és el nom que es dóna el locutor *quan parla de si mateix*.», Salvador, «La reflexió sobre el fet literari», *Fuster o l'estratègia del centaure*, pp. 69-70.

espléndido suicida, que tiene idéntico propósito y del que se sirve para titular el suyo: «Escribir en España»<sup>75</sup>.

Aunque parezca diluirse en su discurso, la personalidad de ese yo emerge por el rastro que deja. Pues actúa en esa voz que parece confundirse con la mirada crítica, el tono airado y pesaroso, así como en la ironía sistemática y poco sorpresiva que parece tomar del fraseo de Larra. Ésa es otra forma de entremeterse en ese colectivo en el que necesita identificarse. También es muy larriana la irónica constatación de que la hostilidad de las editoriales y de la censura oficial recomiendan al escritor novel a rendirse; a rehuir la propia inspiración y la particular experiencia subjetiva de las cosas, para abandonarse a adoptar la «moral» imperante.

En uno y otro caso se trata de un saludable advertencia destinada a facilitar la comprensión de un hecho real y tangible: para perseverar en tan duro oficio, mejor que seguir libremente la inspiración o analizar la realidad tal y como la percibe a través de su propia experiencia conviene que el joven escritor se adapte a las exigencias morales y sociales que le permitían escribir libros que la prensa se encargará de jalear como corresponde y aspirar, incluso, si sus disposiciones son buenas, a uno de los numerosos premios literarios que proliferan por el país.<sup>76</sup>

Sólo esa deserción puede llevar a que el novel pueda sobrevivir con su oficio. Al término del artículo, el yo aparece directamente inmerso en un «nosotros» que incluye a los escritores que, como Larra, no aceptan el trueque y prefieren no falsear su vida a cambio de honores venideros.

A los enfermos crónicos e incurables nos queda, como vemos, este último y reconfortante consuelo y, dado que nos obstinamos en vivir en lugar de aceptar la gloria y el reconocimiento que la muerte lleva consigo, lo mejor y más decente que podemos hacer entre tanto es callarnos. O repetir a coro con la prensa, que, al cabo de veinticinco años de silencio, acaba de descubrir la existencia de Cernuda: «¡Puesto que Cernuda ha muerto, viva, pues, Luis Cernuda!».<sup>77</sup>

A diferencia de otros, este yo no disimula una notable consideración de sí mismo al volver a insistir en reconocerse miembro de esa pléyade de los que, sin temor, aceptan los sinsabores de la marginalidad pública y prefieren restar en silencio,

---

<sup>75</sup> El artículo de Goytisolo se titula «Escribir en España», que tanto recuerda a la celeberrima frase de Larra: «Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta.» del artículo «Horas de invierno», (*El Español*, n.º 420, domingo 25 de diciembre de 1836). Cabe señalar que la sentencia de Larra fue comúnmente transmitida trocando, por hiperonimia, «Madrid» por «España».

<sup>76</sup> Juan Goytisolo, «Escribir en España», *El furgón de cola* (1967), Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 44.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 49.

antes que rendir su conciencia. Si a lo largo del discurso se escuchaba una clara vinculación implícita a Larra y su identificación con esta nimbada figura —más explícita en otros lugares<sup>78</sup>—, al final lanza el acre y ambiguo *¡viva!* a Cernuda, fallecido poco antes de la redacción del texto<sup>79</sup>. Desvela con ello, como casualmente, otro referente con el que pretende confundirse y en torno al cuál persistirá en varios artículos. Como en la filiación con Larra, parece que la querencia por la figura del desolado poeta se mide, ante todo, por la afición al personaje que constituye: la soledad del exilio territorial y personal, la identidad de vida y vocación literaria, la actitud arisca e irascible frente al medio social...<sup>80</sup> son rasgos personales que el yo de Goytisolo parece reproducir en su ensayar.

La importancia de construir un ente personal, que encarne la voz del yo discursivo que va a dirigir todo el ensayo se constata incluso en los casos que, como en éste, ese yo pretende no acaparar el discurso y ejercer sólo de mero conductor por las cuestiones que deben indagarse. Sin jugar a la habitual modestia de la voz ensayística, Goytisolo segrega un yo que puja para que se le vincule a un colectivo de hombres de letras resistente a las maquinaciones del poder. Es decir, quiere principalmente relacionarse con una actitud moral, cifrada en dos figuras —sutilmente sugeridas—, de las cuales es su carácter y su trayectoria ética, consigo mismos y hacia lo que les rodea, aquello de lo que más ansía nutrirse. Fijando esta actitud crítica como la propia de su voz, Goytisolo consigue captar una de las dominantes en la personalidad del yo ensayístico: la irritación frente al falseamiento y la resistencia al dominio.

Porque, como se comprueba en todos estos casos, la función del yo frente a lo que le rodea está sostenida en el uso de la «mediación» del «universo cultural» para elaborar una íntima impresión que aúne la disgregación y opacidad de lo real circundante. Por eso el yo —como se dijo— aparece menos como una figura

---

<sup>78</sup> Como en el artículo «La actualidad de Larra», que encabeza *El furgón de cola*.

<sup>79</sup> Luis Cernuda falleció súbitamente el 5 de noviembre de 1963 en Ciudad de México a los 61 años. Su muerte coincidirá con el inicio del ascenso de su obra como modelo poético, crítico y, en buena medida, vital para distintos poetas y escritores de los 50. Como ya se verá, Valente y Gil de Biedma le dedicarán distintos artículos y Goytisolo dos en *El furgón de cola*: «Cernuda y la crítica literaria española» y «Homenaje a Cernuda».

<sup>80</sup> La cercanía de las figuras de Larra y Cernuda se hacen evidentes también por la identificación que el poeta demostró hacia el romántico, por ejemplo en el poema que le dedicó en el centenario de su suicidio: «A Larra, con unas violetas» (*Las Nubes*, 1940), cuya penúltima estrofa —a propósito— recrea, como Goytisolo, la misma frase larriana, con la modificación por hiperonimia habitual: «Escribir en España no es llorar, es morir, / Porque muere la inspiración envuelta en humo, / Cuando no va su llama libre en pos del aire.».

explícita o como el relato de su biografía, que como ese ámbito en el que se aprehende los distintos objetos que han incitado el discurrir. Se trataría —explica Jean-Marcel Paquette— de algo parecido a «une biographie, mais sans événements» o con uno solo. El único hecho de tal biografía debe ser «la rencontre spécifiquement culturelle du *moi* et des productions culturelles»: el encuentro del yo con los objetos, especialmente aquellos que están particularmente relacionados con lo humano, las producciones culturales cuya enumeración puede sintetizarse con una tríada acertada y sugerente: libros, costumbres, mitos, que simbolizan el vasto ámbito de lo humano que es el campo magnético del ensayismo: la cultura<sup>81</sup>.

Porque siempre hay una problemática sobre la que se sostiene todo ensayo, que viene dada por una «crise de civilisation», ante la cuál se alza «l'individualité» que —como se ha dicho— tiene la función de «principe unificateur» ante un conflicto dentro de la conciencia humana, producto de tal crisis. La punja en la conciencia es producto de la «distorsion survenue» entre «l'ordre du sentiment» y el de «la pensée réflexive». Luego, el yo, su individualidad, aparece como factor que resuelve, integrando, el flanco de la intuición, de la emoción, o sea, de la subjetividad y el flanco del razonar, de la abstracción, es decir, lo más cercano a la objetividad<sup>82</sup>. De alguna manera, esta función de la individualidad viene dada porque ese «JE» supone una contradicción respecto al conocimiento científico y su método, al abrir otro modo de asunción del sujeto y lo que le rodea, que Paquette califica de «rapport lyrique» de «l'homme avec l'univers» —ya se sabe: esta dualidad persistente en distintas variantes que viene reducirse a la de *sujeto* y *objeto*. En el relato de esa biografía con un solo «acontecimiento» —el encuentro del yo con los objetos culturales—, el yo parece recuperar, desde lo cultural, algo «élémentaire et archaïque»: «la permanence

---

<sup>81</sup> «[...] Et c'est par la médiation de l'univers culturel de sa propre histoire que l'essayiste tente de réunifier le réel autour de son *moi*. L'essai devient alors une biographie, mais sans événements, ou plutôt érigeant comme événement capital la rencontre spécifiquement culturelle du *moi* et des productions culturelles que sont les livres, les coutumes, les mythes. [...]» [Y es por la mediación del universo cultural de su propia historia que el ensayista intenta reunificar lo real a través de su yo. El ensayo se convierte entonces en una biografía, pero sin acontecimientos o, más bien, levantando como acontecimiento capital el encuentro específicamente cultural del yo y de las producciones culturales como son los libros, las costumbres, los mitos.], Jean-Marcel Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole» en *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p. 81.

<sup>82</sup> «[...] Il reste que dans la problématique qui fonde l'essai et dont nous avons vu qu'elle avait ses sources dans une crise de civilisation, l'individualité apparaît avant tout comme le principe unificateur d'un distorsion survenue dans la conscience humaine entre l'ordre du sentiment et celui de la pensée réflexive. [...]» [El hecho es que en la problemática en la que se basa el ensayo y hemos visto que tiene sus raíces en una crisis de la civilización, la individualidad aparece ante todo como el principio unificador de una distorsión sobrevenida en la conciencia humana entre el orden del sentimiento y el pensamiento reflexivo.], *ibidem*, p. 82.

du sentiment lyrique». Una recuperación de lo lírico que viene acompañada de un «discours didactique d'un type particulier». En esto está la función cohesionadora de esa mirada hacia la realidad y la perturbación que siempre implica respecto al disciplinado conocimiento científico<sup>83</sup>.

Es así como el ensayo le sirve a su emisor para decirse a sí mismo, partiendo de un factor imprescindible: asienta en un yo la base primordial de su discurso, buscando la manera de que éste pueda hacerse presente para el lector a través de la figura de un personaje bien construido, con particulares vínculos con el autor, que será perceptible con distintas fórmulas y muy distintos grados de presencia ostensible, directa o indirecta, a lo largo del discurso.

## **ALCANZAR REALIDAD**

### **SUSTANTIVIDAD REAL FRENTE A VEROSIMILITUD**

Como ya se ha ido apuntando y la teoría literaria ya ha convertido en conciencia común, en todo lenguaje en función poética debe trazarse una distinción —bastante problemática por otro lado— entre cualquier «yo» (entendiendo «yo» como cualquier voz en primera persona, especialmente si ocupa buena parte del discurso) y cualquier instancia real. Toda reflexión sobre las cosas, por complejas que puedan ser, tienen un momento de identificación y cribado elemental, que puede llegar a parecer perogrullesco, pero sin el cual no puede elevarse ninguna reflexión general<sup>84</sup>. De ahí que, valga la simpleza de recordar que toda persona que formula su

---

<sup>83</sup> «[...] Le JE en effet perturbe le projet de la connaissance scientifique par l'introduction d'un processus archaïque d'appréhension de la réalité, fondé sur un rapport lyrique de l'homme avec l'univers. C'est en se faisant histoire de son propre avènement que le JE récupère à travers l'épaisseur historique de la culture (entendez ses manifestations, livres, art, etc.) ce qu'il y a de plus élémentaire et archaïque en lui la permanence du sentiment lyrique; et du même coup il inaugure à titre de projet, mais avec une réticence qui tient à l'absence de décentration psychique, le règne d'un discours didactique d'un type particulier. [...]» [El YO, de hecho, perturba el proyecto del conocimiento científico con la introducción de un proceso arcaico de aprehensión de la realidad, fundado en una relación lírica del hombre con el universo. Al hacer la historia de su propio advenimiento, el YO recupera a través de la espesura histórica de la cultura (entiéndanse sus manifestaciones, libros, arte, etc.) aquello que es más elemental y arcaico en él, la permanencia del sentimiento lírico y al mismo tiempo inaugura como proyecto, pero con una resistencia que es la ausencia de descentramiento psíquico, el reinado de un tipo particular de discurso didáctico.], *ibidem*.

<sup>84</sup> Por lo que se refiere a los géneros literarios de ficción, Fernando Pessoa —a través de su Bernardo Soares— hizo lo propio con su célebre «Autopsicografía» (1931), en el que distingue el yo que emerge

yo lingüísticamente y lo fija en un texto, entra dentro de la categoría discursiva y, por tanto, es necesariamente algo distinto al individuo que lo emite. Aceptado que todo yo es una construcción discursiva, ciñéndonos sólo al discurso literario, habrá que distinguir entre el yo de la literatura de ficción y el de la literatura *no ficcional*. En principio, y a pesar de que siempre existen posibilidades de subvertir lo esperado, la ficción no implica un vínculo «compromisivo» entre el emisor y el yo discursivo, pero en la no ficción ese compromiso es, en su tendencia dominante, ineludible.

El compromiso con la realidad de lo que el yo discursivo dice dentro del recinto literario de ficción es nulo, mientras que en la literatura no ficcional es forzoso el vínculo del emisor real con aquello que dice el yo discursivo dentro del texto. Por ello, el yo discursivo del texto literario de ficción tendrá como exigencia básica alcanzar la verosimilitud (la mimesis), mientras que el de un texto literario no ficcional no le bastará con aparentar ser una recreación de la verdad —un remedo de lo real—, sino que deberá lograr que su conexión con lo real sea o parezca «directa», sin que el lector le quede conciencia del mecanismo consabido de representación artificiosa de una realidad, inherente a toda obra de ficción. En principio, en la literatura de no ficción, el lector no suscribe ningún pacto de ficcionalidad, sino que da por supuesto que no hay evidencia ni explícita ni implícita del mecanismo de la mimesis. Luego, la equivalencia entre realidad y discurso literario debe ser plena, asumiendo que la única diferencia es de «canal»: se produce en los parámetros del lenguaje escrito y en el recinto de un texto. Esta distinción lleva asociada toda una serie de implicaciones, en tanto que elaboración lingüística, que pueden acercarla bastante a la construcción de una mimesis de la realidad. Mas, con la diferencia que el discurso ficcional lleva consigo la evidencia de ser una representación sin compromiso de fidelidad con la realidad, sino sólo de semejanza; frente a un discurso no ficcional que asume la premisa de que su compromiso con la realidad es pleno, pues no sólo puede ser semejante a lo real, sino que debe —cuanto menos— pasar por real, por dicción de lo real.

El ensayo que podemos considerar como «literario» —y, por tanto, un género distinto al océano de la prosa no ficcional— debe considerarse dentro de esta vaga

---

en el discurso poético y el individuo que escribe, pero con las problemáticas relaciones que vinculan uno y otro, del que quizá él mismo y sus heterónimos son el mejor ejemplo práctico: «O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.» [El poeta es un fingidor / Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que de veras siente.].

categoría de la literatura no ficcional. Por ello, a pesar de que gracias a su naturaleza discursiva puede entrañar zonas de ficción, a su lector nunca le bastará con la recepción de un discurso verosímil, sino que deberá parecerle real, ser un discurso que se ajuste con fidelidad a una realidad dada. La naturaleza de la elaboración discursiva del ensayo no puede albergar la condición de ficción mimética, como sí puede hacerlo un texto narrativo, lírico o teatral; pues así es como lo reciben sus lectores: trasunto de «realidad», no equivalencia con lo real. El ensayo debe lograr algo bien complejo en todo tramo lingüístico: vencer la propia naturaleza discursiva (que como tal, siempre supone una distancia con la realidad de las cosas y su experiencia práctica) y contener en sí la índole de lo real. El motivo de esta exigencia está en el tipo de lector que busca el género ensayístico y la relación que el yo discursivo suele querer establecer con su receptor. A este lector se le tiene que hacer creer que le está hablando un yo discursivo —una subjetividad— que tiene una equivalencia con un individuo real que es su emisor, cuya voz es simplemente fijada por escrito, y que la referencia a los distintos objetos, también equivalen a objetos que existen en lo circundante a ese emisor real. Quien lee ha de creerse que la voz de ese yo ensayístico es real y, por tanto, que un interlocutor a través del texto, le es sincero; que le habla de la realidad porque él también es realidad traspuesta a discurso. El lector debe asumir al yo ensayístico como interlocutor real, que se refiere a una circunstancia que, a pesar de las distancias de tiempo y espacio, ambos comparten y a ambos implica.

Este imperativo hace que el ensayo suela orientarse a dar esa muestra de realidad en el tratamiento de lo que es presente o *actual* para el yo ensayístico, para hacer sentir a quien lee como propia esa suerte de indefinida actualidad a la que el enunciado está apuntando. En algún modo se puede describir al género como el ámbito donde el pensamiento filosófico se aboca a su «actualidad»<sup>85</sup>. Por donde se abre paso la conocida confusión entre los campos de la filosofía y la literatura que suele identificar esta forma literaria<sup>86</sup>. En consecuencia, la relevancia de la «actualidad» en el género, puede relacionarse con la ya reiterada presencia central de una «individualidad» en el texto ensayístico —relacionada con su autor— que como es fácil entender se acompaña con la presencia constante del «mundo histórico» al que

---

<sup>85</sup> Javier de la Higuera, «El lugar del ensayo» en Francisco García Casanova [ed.], *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 34.

<sup>86</sup> «[...] Si el ensayo es el género filosófico de la modernidad, también es el lugar de cruce o de intersección de filosofía y literatura e, incluso, quizás, el espacio en que se anulan las diferencias entre ellas. [...]», *ibidem*.



pertenece —o sea, a su «actualidad». Ahí está una de las claves que explican que el ensayo tenga que ver no tanto con un «referente» que sea «transversal» como el de la historia literaria sino a la «verticalidad» del determinado «mundo histórico» en el que se sitúa; de donde nacería la estimación del ensayo como «documento histórico» de un yo y su circunstancia. Es así cómo «actualidad» o «contemporaneidad» se aparecen como otros de los rasgos inalienables del género, en este doble sentido: es contemporáneo por la ya sabida «reflexión» sobre lo actual, pero también por ser un enunciado consciente de asumir todos los condicionantes de su ejecución en un determinado *ahora*. De manera que sabría que su discurso es «finito» y «relativo» al ser consustancial al momento en que se ha producido<sup>87</sup>.

En definitiva el género lleva implícito una suerte de «acuerdo de intelección» junto a un «contrato de veridicción con el lector», gracias a esta condición, genuina del ensayo con respecto al resto de géneros literarios, de que «su remisión al mundo es predominantemente no ficcional», por lo que los suyos son siempre «enunciados de realidad» o «ilocuciones serias de estatus pragmático sin misterio», o un «balance perpetuo entre la convicción fundadora y la duda reguladora», que se produce «entre la seguridad y la tentativa» —como Weinberg toma de Gérard Genette y de Pierre Glaudes y Jean-Françoise Louette<sup>88</sup>.

Por otra parte, en esa zona ambigua entre filosofía y literatura en la que se sitúa el ensayo que impone esa necesidad para que el yo ofrezca una sensación veraz de actualidad, es fácil deducir cómo entre ensayo y tratado se produce una obvia divergencia de *resultados*, pues la «empresa» del ensayo «tiene su sentido en sí misma» y en su ejecución es capaz de alcanzarse cierta «verdad», entreverándose en ello gozo y creación. Porque es capaz de verter toda una «vivencia» en el recinto de su texto que sabe a real, en la que están en marcha un yo y su circunstancia y donde se

---

<sup>87</sup> «[...] La referencia esencial del ensayo a la individualidad del ensayista le obliga a tener una vinculación muy estrecha con su mundo histórico: el ensayo no tiene una referencia esencial transversal a la historia literaria anterior sino principalmente a la verticalidad de su propio mundo histórico, lo que le da un cierto modo el valor de documento histórico revelador tanto del individuo como de la sociedad a la que pertenece. La contemporaneidad es uno de los rasgos típicamente atribuidos al ensayo, pero habría que decir que no sólo en el sentido de que el ensayo sea reflexión sobre el presente, sino de que se sabe palabra situada en un momento finito, palabra de la finitud y de la relatividad.», *ibidem*, p. 35.

<sup>88</sup> «El ensayo representa además un acuerdo de intelección y un contrato de veridicción con el lector, en cuanto su remisión al mundo es predominantemente no ficcional, y así se entiende que consiste, para decirlo con Genette, en enunciados de realidad o “ilocuciones serias de estatus pragmático sin misterio”, o, para decirlo con Glaudes y Louette, en un “balance perpetuo entre la convicción fundadora y la duda reguladora”, entre la seguridad y la tentativa.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 21.

produce su «comprensión», su «interpretación», así como los influjos mutuos entre ambas instancias<sup>89</sup>.

## PROYECCIÓN DE LO CIERTO

Cuando se considera el yo ensayístico, comprendiéndolo dentro de su género literario, suele aparecer una peculiaridad que en buena medida caracteriza todo el género. Por un lado, el discurso suele contener implícitamente una serie de elementos que pueden registrarse como recurrentes para todo el género. Es decir, el discurso ensayístico, como es lógico, suele constituir una muestra práctica de las características que se suelen inducir como propias del género. Mas, por otro, el yo ensayístico suele reservar una limitada zona de su discurso para mencionar o reflexionar explícitamente sobre esas características que suelen significar al conjunto de esta variedad literaria. O sea, es el propio discurso el que directamente da pistas sobre la lógica de su género, al mencionarlas y explicarlas, ya sea vinculándolas al propio ensayismo o a propósito de otros modos literarios o de otras cuestiones. En este tipo literario, tal dicotomía entre *ser* el género y *decir sobre* el género; entre ser realización práctica y, a su vez, discontinua teorización del mismo, es un fenómeno particularmente constante en la voz del yo ensayístico. Es así como Martín Gaité, al expandir su disertación sobre lo narrativo, sobre el «contar», va diseminando una serie de especulaciones sobre distintos componentes que ella entiende como propios de su noción de lo narrativo, pero que, engastadas dentro de un discurso ensayístico, parece que se esté auto-refiriendo a las propias características del propio discurso como perteneciente a la categoría ensayo. Esto es, su función metalingüística parece no sólo apuntar a un género ajeno al que se está usando para desarrollar esta función, sino que, derramándose más allá de la narrativa, parece apuntar también al mismo ensayo; en una suerte de meta-referencia que —como ya se ha avanzado— parece un fenómeno

---

<sup>89</sup> «[...] La [empresa] del ensayo *tiene su sentido en sí misma y en su actividad posee la verdad*, en el instante de actuar, goza la posesión y crea. Y es aquí donde aparece el paso que se quisiera llamar definitivo: toda la vivencia descrita anteriormente se traslada a lo que es la prosa que habrá de llamarse “ensayo”. Lo que es una comprensión de una circunstancia; lo que significa la interpretación de la misma, el reflejo del sujeto ensayista en tal circunstancia y la influencia de ésta sobre la conciencia del ensayista.», José Emilio Osses, «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», *Revista Chilena de Literatura*, 24, 1984, p. 15.

muy propio del género ensayístico; pues también es consustancial al yo ensayístico esa inclinación a acabar refiriéndose a sí mismo.

Así sucede con la reiterada función del yo de Montaigne convertido en «autor» y en «tema» de sus ensayos a los que confiere «unidad» y «justificación», lo que sirve para recordar lo ya conocido: el «autor» en la figuración de su yo, pretende servir como soporte de verdad para lo que asevera en su discurso. En ello encuentra la capacidad que otorga «valor literario» a este género. Debe ser capaz de «crear la ilusión de realidad» mediante su material básico: las «vivencias» y «opiniones» que son las de alguien que se presenta como «autor» real que da fe de ellas o las respalda. Por tanto, alcanzar esa «ilusión» de realidad hace imprescindible la consistencia del autor implícito y todo aquello que deriva de él para sostener la verdad de una determinada proposición. Consiste en simular que se da directamente lo real y no tanto que se consiga verosimilitud en lo dicho, como sucede con la ficción —en la narrativa en especial. De lo que puede inferirse la particular «libertad formal» del ensayo, pues, aunque parezca contradictorio, quien escribe no se ve obligado a seguir las particulares exigencias discursivas que llevarían a producir la verosimilitud. Mas esto no significa que no deba hacerse con su propia estrategia para dar ese reiterado «efecto de verdad» ineludible para mantener tal «ilusión de realidad»<sup>90</sup>.

Es entonces cuando, de nuevo, cobra relevancia la «autenticidad» de esa experiencia personal aducida, la del yo y su circunstancia, pues es lo que permite ese aire de verdad, tal espejismo de lo real sin sombra de ficción. Como no hay que observar las constricciones de la verosimilitud narrativa, eso hace que el componente que dé realidad pasa a ser esta calidad «auténtica» del material usado para argumentar, esto es: la experiencia y la opinión, que son los parámetros en los que se sostiene la flotación del discurso sobre la línea de lo real. En «el referente» está el «crédito» de lo dicho, tanto en narrativa como en el ensayo, pero en éste, el referente

---

<sup>90</sup> «[...] De nuevo, Montaigne es la figura paradigmática: lo que da unidad y justificación a sus ensayos fragmentarios es que es él quien los escribe, es la figura de su yo convertido en autor al mismo tiempo que en tema exclusivo de los mismos. El autor, como sujeto que escribe, se presenta como el fundamento de la verdad de lo que enuncia. No sólo en el ensayo sino también por ejemplo en la novela en primera persona se produce este “efecto de verdad” literario derivado del afianzamiento de lo privado y asociado a la nueva figura del autor. El valor literario del ensayo depende, pues, de su capacidad de crear la ilusión de realidad a través de su expresión de las vivencias y opiniones de un autor que las suscribe. [...]», De la Higuera, «El lugar del ensayo», p. 50.

se reduce al «autor» que se erige como el «sujeto» de tales experiencias y opiniones, infundiéndoles autenticidad<sup>91</sup>.

Siendo así, esta ilusión de realidad se apoya sólo sobre la figura de ese autor implícito que protagoniza el texto en ese doble sentido: como emisor del mismo y como su materia para discurrir. Por él pasará todo lo referencial de este discurso y, por tanto, toda suerte de *realidad* o *verdad*. Es decir que la «ilusión» de estar ante algo que es «referencial» parte del hecho de ser expresado por un «sujeto» que ha de lograr la impresión de «coincidir» del todo con el «autor» de ese enunciado; sólo ello logrará dar el «peso» de lo certero. Mas queda una exigencia: la necesidad de un «contexto social» común para que el lector pueda compartir cierto «código ideológico» o «sistema de pensamiento» y así pueda obtenerse tal «efecto» en quien lee. Tal efectiva «forma de veridicción» que sólo se desarrolla por la «subjetividad»<sup>92</sup> es, sin duda, uno de los hallazgos del género. El sujeto da la realidad.

A propósito de esto, en una de esas ocasiones en que el ensayo se presta a su inclinación auto-reflexiva —en este caso, metaliteraria—, Martín Gaité incide en cómo es el receptor quien ha de creerse aquello que se le está contando. Igual que sucede en todas estas ocasiones, se está refiriendo a una narración, que puede ser oral. Pero es evidente que no sólo es aplicable al «contar», pues parece que, oscuramente, el discurso ensayístico se refiere a sí mismo; tal y como sucede con el yo ensayístico gaiteano, que suele referirse constantemente a sí mismo cuando está pensando las cosas. Lo revelador de este lugar es cómo menciona que esa creencia, además de ser ineludiblemente un libre convencimiento del receptor, debe encontrar en la propia naturaleza del discurso la predisposición para que esa libre opción de convencerse o no, pueda darse.

---

<sup>91</sup> «[...] La libertad formal es en el caso del ensayo casi total, ya que prescinde de las constricciones que impone la búsqueda de la verosimilitud, a la que la novela no podía sustraerse, pero ha de buscar su propio efecto de verdad en la autenticidad de las experiencias personales que ofrece y, por tanto, en su referencia esencial al autor y a su mundo. El ensayo también busca su crédito, como la novela, en el referente, sólo que éste no es otro que su autor, en tanto que sujeto de experiencias y opiniones personales. [...].», *ibidem*, p. 51.

<sup>92</sup> «[...] La “ilusión referencial” propia del ensayo consiste en que lo que éste enuncia adquiere el peso de lo real y verdadero precisamente por ser enunciado por un sujeto que coincide con el autor del discurso. Es cierto que esto sólo es posible en un contexto social en que los lectores de los ensayos comparten con sus autores un código ideológico o un sistema de pensamiento que hace posible que se produzca ese efecto. Pero no es menos cierto que el ensayo ha sido precisamente uno de los factores que ha propiciado en la modernidad el funcionamiento efectivo de esa forma de veridicción a partir de la subjetividad.», *ibidem*.

[...] Lo que más agradecemos a la narración de un amigo (o de un escritor que nos trate amistosamente) es precisamente ese margen que nos concede decidir por nosotros mismos si le creemos o no, credibilidad que no viene determinada por la verdad objetiva de los hechos tanto como por su talento para hacérselos sentir como verdaderos.<sup>93</sup>

Trasládese —ilegítimamente, si se quiere— de la mera narración al discurso ensayístico, que también lo emite alguien que nos trata «amistosamente»: el ensayo debe contener ese «margen» en el que el lector puede asumir como «verdadero», como real, lo formulado en el discurso. Es el discurso el que debe esforzarse por lograr que el lector, con el libre albedrío que le da ese margen, opte o no por creérselo. Pues ese logro no está tanto en que este discurso engaste una «verdad objetiva», unos datos que puedan identificarse con la experiencia práctica fuera del discurso, sino más bien en el «talento», es decir, en la capacidad del discurso por «hacer sentir» al lector lo dicho como «verdadero». Esa confección de la enunciación para que encarne lo real en su decir es lo sustancial, mientras que el vínculo de lo dicho con una instancia real es algo insuficiente —y en cualquier caso secundario— para explicar las virtudes de tal discurso.

En efecto, el discurso poético frente al referencial se distingue por este «margen» para que el receptor pueda discurrir por sí mismo y creer o no. Este discurso con margen va desvelando preguntas, en donde radica su virtud de diálogo traspuesto entre su emisor y todos los lectores posibles. La curiosidad se dirigirá especialmente hacia la realidad del interlocutor y a su relación con el objeto que refiere.

La primera diferencia entre una noticia y una narración estriba, pues, en las preguntas que nos permite hacer sobre la existencia y la situación de quien nos las transmite. [...] Y los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en lograr hacerla creíble. Y de sobra se las ingenian, sin que nadie tenga que pedirles nada, para ir entrelazando lo que saben con la forma que han tenido de saberlo, es decir, para dar referencia de las coordenadas dentro de las cuales vino a incorporarse a su experiencia personal aquello que en principio se les presentó como casual accidente o espectáculo.<sup>94</sup>

La elaboración de ese «margen» para creer la veracidad y el embarque en lo dicho, así como las preguntas que propician, sólo se satisfacen con el cumplimiento

---

<sup>93</sup> Martín Gaité, «Lugar a dudas», *El cuento...*, II, 13, p. 149.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

de ese «talento» del emisor, que se concreta en combinar el conocimiento ofrecido (cuya veracidad objetiva es importante, mas nunca ineludible ni suficiente para lograr ser creíble), junto a la confesión de las circunstancias de ese «encuentro» del yo con el objeto que centra el ensayo. Narrar la verdad de cómo se produjo el cruce entre el sujeto que protagoniza la voz y el objeto que va a despertar la cavilación es el modo más eficaz de lograr dar consistencia real al objeto que el narrador, como el ensayista, pretenden exponer a su receptor. La veracidad va a cumplirse no en una fidelidad de unos objetos del discurso con la realidad externa a él, sino que sólo puede alcanzarse a través de la confección de una narración sobre cómo un sujeto se halla con ese objeto. Y como toda realidad subjetiva: tal encuentro se dará en una coyuntura cotidiana, guiada por la contingencia. Sólo situando al receptor en el sucederse de ese escenario verosímil se podrá convencer de que esa voz le habla de algo real, irremediamente real. Al contrario de lo estipulado tantas veces, no es la calidad de los objetos referidos (es decir: los datos referenciales y su identificación con unos referentes en la realidad) lo que da garantía de real; sino que será ese ingrediente subjetivo el que se la dé: la narración del encuentro de ese alguien con esa cosa. En esto ve una estrategia propia del narrador: suministrar paulatinamente toda esta sustancia subjetiva que da credibilidad, para ir sofocando esas preguntas a las que el discurso ha de saber dar espacio y, al tiempo, saber responder.

Este prurito por dar mayor relieve a una historia contando cómo se produjo el encuentro con ella late también en el fondo de algunos ardidés usados comúnmente por el escritor con el fin de hacer más apasionante su relato. Yo le llamo a esto «dosificación de la credibilidad», y creo que con ella se sale al paso —como en la narración oral— a todos los posibles «¿y usted cómo lo supo?», que se le ocurra formular al reticente lector. El novelista se siente obligado a dar explicaciones de su ubicuidad, que puede resultar empachosa e inaceptable, tiene que insinuar hábilmente, aunque sea entre líneas, las normas del juego que propone. Sabe que se trata de un juego que sólo podrá divertir a otro si, disimulando sus dotes de omnipresencia, deja un margen para la participación ajena en esa ficción. [...].<sup>95</sup>

Según Martín Gaité, el novelista sólo puede vencer su impertinente omnipresencia sobre los hechos narrados dando testimonio de esa prepotente aproximación sobre lo narrado y abriendo ese margen para que el lector pueda participar, preguntando por el contexto de lo narrado y la intervención en éste de quien

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 149-150.

narra. Otra vez, la extrapolación de la descripción del narrador a la del posible ensayista o, más bien, del yo narrador al yo ensayista es particularmente esclarecedor.

Para ella, uno de los recursos del novelista para ofrecer ese margen y ser creíble será la configuración de distintos personajes secundarios cuyo único cometido es ir diseminando justificaciones sobre la veracidad de lo narrado<sup>96</sup>. Lo revelador es cómo considera a estos personajes y las justificaciones que encarnan, como el factor determinante para situar frente al lector —con delicada pluralidad— una verdad, sirviéndose de su complicidad y su participación. Huye así de la imposición de un conocimiento como una pieza sin fisuras e impenetrable, pues esas justificaciones van interpelando la «duda» que el lector necesita que ese enunciado permita.

[...] Entre unos y otros impiden que la verdad de los hechos se imponga como un muro granítico, le ponen cebo a la duda del lector, le permiten disfrutar de su derecho a la duda, de su «lugar a dudas», le dan entrada en el acertijo de esa historia a la que van asomándole poco a poco por las rendijas de sus versiones complementarias todos los que a ella se asomaron. [...].<sup>97</sup>

El discurso, dominando y alimentando la duda y su libre respuesta por parte del receptor, insertan a éste en el juego de enigmas que es toda historia contada de manera discontinua, fragmentada y sucesiva, a través de las múltiples versiones que van apareciendo a lo largo de la narración. Al presentar la experiencia subjetiva del yo ante su objeto, y sumergir al lector en esa escena, se logra alcanzar quizá la índole de todo lo artístico: que su discurso se muestre como una realización única e irrepetible. Para cualquier ejecución artística —y el discurso literario como una de ellas— fijar lo específico, lo contingente, es lo único que da identidad singular a su obra; es lo que diferencia, por ejemplo, una noticia de un relato o un tratado de un ensayo literario. Pero, además, poseer esa especificidad contingente, que lo es de una subjetividad, es lo único que logra inocular en ese discurso la sustantividad de lo real.

El narrador, para ser tomado como tal, tiene que estar dando a entender con su mera existencia, con su latido para quien le escucha, que la versión que da de los hechos no es repetible, sino única, inseparablemente vinculada, por una parte, a la circunstancia concreta

---

<sup>96</sup>Aunque hable de «personajes secundarios», también debería hablarse de circunstancias secundarias, pues tal función justificadora la suelen desarrollar el propio personaje del yo, como es el caso de uno de los ejemplos que cita: el propio personaje de Cervantes en Toledo, comprando a un muchacho un manuscrito en árabe, que luego lleva a un traductor y que contiene el relato de Cide Hamete Benengeli... Esto es: el relato del encuentro entre el yo emisor y el objeto que va a focalizar el discurso.

<sup>97</sup>*Ibidem*, p. 150.

que ha provocado en él el deseo de ponerse a contar, y por otra, al momento en que esos hechos incidieron en su campo narrativo, es decir, a cómo él se los anexionó. El argumento de la historia en cuestión puede ser ya conocido por otros, incluso por este interlocutor que lo escucha ahora, pero cambia al cambiar el lugar desde el que fue mirada y conocida, de la misma manera que se vuelve otro un paisaje según sea contemplado desde el llano o desde los diferentes picos de las montañas que lo circundan, y distinto también al alba que al ocaso, bajo la lluvia que bajo el sol o la nieve.<sup>98</sup>

El carácter irrepetible y único se logrará con esa versión que da el yo de su objeto de interés, concretándose en reproducir dos circunstancias, que suelen situarse en tiempos distintos: la del momento en el que el yo decide decir algo, emprender su enunciado y la de su encuentro con ese objeto. Por eso, otra vez, el protagonismo del objeto en sí no es principal e incluso puede ser ya conocido por el receptor; pues el interés para éste aguardará siempre en el retrato que se haga de un sujeto verdadero que halla y asume ese determinado objeto. De ahí que con tanta frecuencia el ensayista use objetos poco inauditos y que suelen estar en la órbita inmediata de un lector dado.

Pues el ensayo reclama una doble acción como es la de prestar atención simultáneamente «a un texto y a una operación», así como «a un estilo del pensar y a un estilo del decir», pero también «a una configuración que remite al mundo y a un modo de ver el mundo que remite a la perspectiva adoptada», lo cual impone la exigencia de continuamente «transitar umbrales entre una y otra instancias y niveles» para «atender entonces al *más allá* y al *más acá* del texto» —que es como Weinberg denomina las dimensión del sentido del discurso ensayístico que se prolonga y rebasa sus márgenes<sup>99</sup>. En este sentido es en el que se consigue proyectar esa sensación de realidad que le es imprescindible al género, para no quedarse sólo en el logro de la verosimilitud de la ficción literaria.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>99</sup> «En el caso del ensayo se trata de atender a la vez a un texto y a una operación; a un estilo del pensar y a un estilo del decir; a una configuración que remite al mundo y a un modo de ver el mundo que remite a la perspectiva adoptada: se debe así transitar umbrales entre una y otra instancias y niveles, y se debe atender entonces al *más allá* y al *más acá* del texto.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 22.



## DAR REALIDAD SIN EMISOR REAL

Al analizar el yo ensayístico y su desdoblamiento en el personaje y sus distintos escenarios en los que se cruza con objetos, ya se ha ido advirtiendo de la necesaria distinción entre el imperativo de aparentar realidad —que no mera verosimilitud— y la efectiva vinculación de este yo y sus emanaciones con respecto al emisor real. Como se ha dicho, el emisor de un ensayo suele establecer un vínculo compromisivo con la verdad de lo que emite, superando el hecho de que toda formulación lingüística siempre implique elaboración y, en consecuencia, distancia con lo real. Pero en otras tantas ocasiones, el emisor puede limitarse, no ya a comprometerse con la certidumbre de lo que dice, sino a surtir a su discurso de esa necesaria consistencia real para que el lector perciba en el texto la voz de alguien que existe realmente y le habla de una circunstancia veraz. Pero esa imprescindible apariencia real puede perfectamente construirse con materiales ficticios, que no tengan plena identificación con nada real. Eso sí, el receptor del ensayo, como el de cualquier conversación de persona a persona, no puede percibir el señuelo de la ficción y aceptarlo sucesivamente, como sí sucede en la literatura ficcional.

Fuster lo esclarece con precisión en la *entrada* «Mentir» de su *Diccionari per a ociosos*. Ahí, con el acostumbrado enfoque inaudito, se refiere en positivo a la «mentira» como virtud muy laboriosa de alcanzar. Para ser buen mentiroso hay que lograr que no asome rastro de sospecha alguna sobre la veracidad de lo que se dice. Es imprescindible esa perfección de la falacia para aparentar, sin fisuras, una realidad. Por eso, y sólo por eso, para el de Sueca es preferible decir la verdad; deslizando con ello casi la parodia de una candorosa recomendación moral.

### MENTIR

Mentir és un art molt difícil, que poques persones arriben a practicar amb solvència i dignitat. Abunden els mentiders; però, en general, són mals mentiders: se'ls coneix que menteixen. Un infundi no hauria de ser honorablement qualificat de mentida sinó quan és perfecte: quan presenta una aparença justa de veritat. Per això sempre resulta preferible de dir la veritat, la pròpia i exacta veritat, en el cas que siguem incapaços d'inventar mentides invulnerables. Les mentides poc convincents, de més a més, tenen el desavantatge de desacreditar aquell qui les propala. En l'ordre de les relacions normals d'home a home, el principi de «credibilitat» és essencial: hem de «creure» el nostre interlocutor perquè sigui possible d'entendre'ns-hi. El mentider, el bon mentider, es fa creure: el seu falsejament de fets o d'idees s'ofereix

amb uns aires de versemblança tan nets, que no dubtem a acceptar-lo com a veracitat. [...].<sup>100</sup>

Y así, el ensayo vuelve a descubrir el espejito que lo evidencia a sí mismo, porque al precisar que en toda relación humana ordinaria es fundamental el «principio de credibilidad» —el que halla un individuo dado en cualquier conversación—, no hace más que detallar el tipo de relación que debe nacer entre todo lector y la voz de ese yo que lee en un ensayo. No hay pacto ficcional posible en el trato entre yo ensayístico y lector, es imprescindible que éste le «crea» libre y sinceramente, merced a los datos que ése le ha ido suministrando para garantizar su discurso. Si el receptor no cree al yo que enuncia, éste no podrá lograr que el lector se avenga a probar en sí aquél objeto que el discurso le sugiere. La función última de todo ensayo pende de esta previa credibilidad que debe predisponer y abrir el espíritu del lector. Mas, como nota Fuster, lo fundamental está en obtener esa credibilidad en el discurso, por encima de la verdad o no de lo referido en éste. Porque, aunque al ensayo no le interese especialmente la fabulación, su sustantividad real es una elaboración que debe colmarse en un efecto, siendo en la recepción del discurso donde deberá medirse, y no en el enlace entre lo dicho en ese enunciado y la realidad externa a éste. Por eso, una buena mentira vale por una verdad.

[...] Una bona mentida val per una veritat. I, repeteixo, «mentir bé» exigeix tants i tan rigorosos dots d'imaginació i de malícia, que les persones no proveïdes d'una tal genialitat hauríem de desistir-ne i procurar ser verídics sempre i per principi. [...].<sup>101</sup>

Dar un objeto de lo real desde el lenguaje es siempre dar otra cosa distinta a ese objeto dado. La lingüística se ha hartado de establecerlo, pero valga la perogrullada para entender que, si bien es cierto que el lenguaje siempre apunta a algún referente externo a sí; no lo es menos que todo lenguaje supone la transformación de esos referentes al orden verbal, que siempre es ajeno al orden de los objetos. Esto es, el discurso señala algo de lo circundante a la conciencia, pero al hacerlo, esa señalación hecha de palabras —de signos con un determinado orden— se convierte en algo materialmente distinto a la cosa señalada. Esto marca la sustantividad de todo discurso, pero especialmente el literario. El enunciado puede

---

<sup>100</sup> Fuster, «Mentir», *Diccionari per a ociosos* (1964) en *Obres completes*, VI. *Assaigs*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1992, p. 95.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

representar un objeto —una realidad—, pero por más que se pueda aproximar a éste, ese discurso siempre consistirá en una construcción lingüística, estrictamente distante de lo real.

En el caso del ensayo esta distinción con lo real cobra una gravedad más intensa. Pues para ser recibido por su lector el texto ensayístico debe aparentar realidad y ningún rastro de ficción. El discurso ensayístico suele referir objetos de la realidad circundante (si bien no está obligado a ello), mas la exigencia de realidad se ve agravada por la citada naturaleza transformante —alienante— de todo enunciado que pretenda referir lo real. Se trata de un hecho que ocurre en todo enunciado, pero que se ve agudizado por el hecho de que ese discurso ensayístico sea «literario». Sin entrar en el bosque de conceptos que podrían explicar el hecho de que un discurso devenga o no en «literario», se podría aventurar que, cuanto menos, para lograr la vaga consideración de «literario», un discurso debe adquirir unas prestaciones que irremediabilmente lo están desplazando de la mera alusión referencial (del desarrollo dominante de la función referencial o representativa en ese discurso) y lo van centrando en la capacidad de construcción discursiva de una serie de factores que —por decirlo rápido— lo hacen «literario». De estos factores a los que el discurso se emplea y que lo desplazan hacia lo literario se podrían escoger dos: el que supone la consecución de lo lúdico y gratuito en el discurso, y el que sirve para representar lo subjetivo —ahí está la figuración de un personaje y su circunstancia, la captación de lo contingente, etc.

Por eso Martín Gaité precisa que representar la cosa real en el discurso (refiriéndose, de nuevo, al narrativo) no consiste en diluirla, ni que se deba dar «igual» que en lo real —es decir, ofrecer sólo la señalación del objeto, abruptamente, sin más intervención por parte del discurso y de quien lo emite. Pues «decir» un objeto desde cualquier discurso literario supone construcción y ésta implica algo más que esa mera referencia a la cosa de la realidad.

No se trata de amortiguar el grito de la vida, ni tampoco de darlo idéntico (cinta magnetofónica), sino de darlo en otro plano, de reflexionar sobre él. Introducir una distancia entre el grito y el narrador. La elaboración es trascender lo puramente fotográfico u onomatopéyico. [...] Crean que es más directo dar así, en bruto. Bueno, puede, pero también es una grosería, que en el fondo encubre la indolencia del narrador. Y una falta de preparación, de educación en el arte de transformar.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Martín Gaité, «En crudo», *El cuento...*, IV, p. 248.

Al yo ensayístico, como protagonista y conductor del enunciado, le sucede lo mismo con los objetos de la realidad a los que se refiere y que son la materia de su examen: su discurso los trasciende más allá de su mera representación, les añade un incremento, que es lo que acaba convirtiéndolo en literario. No será un discurso tan directo pero, como ya recuerda al final, el arte de contar o del decir literario en general es siempre un «arte de transformar».

## **OBTENER LO REAL, NO LO VEROSÍMIL**

La sustantividad de lo real y no la apariencia verosímil de un consabido artificio ficcional. Lo consabido aquí para el lector y su emisor es que el discurso debe ser originado por un yo real, que se refiere a objetos reales y cuyo enunciado siempre le compromete de alguna manera en tanto autor y el yo discursivo que proyecta. Sin embargo —como ya se ha apuntado—, para que el texto cumpla la exigencia de lo real, necesitará también de determinadas labores discursivas ajenas a esa realidad. Además, en cualquier caso, el emisor siempre se podrá distanciar de lo real y fabular, mientras respete esos mecanismos discursivos que logran esa autenticidad de la consistencia real. Al iniciar su peculiar ensayo, Gimferrer se ve llamado a informar de que la materia de su libro es autobiográfica y que, por tanto, los hechos aparecen en ella son verdaderos. Parece como si introdujera la típica garantía de realidad que algunas novelas realistas situaban en su prólogo, para cobrar una nueva dimensión ante el lector.

*L'agent provocador és, a més d'altres coses, un text de caire autobiogràfic que relata només fets estrictament verídics; però no és pas el llibre de memòries que potser escriuré algun dia, perquè té una intenció totalment diferent.<sup>103</sup>*

Ubica su texto —sin hacerlo explícito— en el extraño ámbito del ensayo, siempre con la cuestión de la realidad alrededor. Pues es un libro con materia autobiográfica, poblado de hechos que son verdad acontecida y, sin embargo, no son unas memorias o una autobiografía al uso. Se deduce que comprende su texto como un ensayo, precisamente por ese uso de un yo real que se identifica con el autor, cuya

---

<sup>103</sup> Gimferrer, «Explicació», *L'agent...*, p. 9.

experiencia pasada, como prueba de realidad, constituirá el objeto de reflexión de todo el texto.

Inmediatamente después, al iniciar el primer artículo de su conjunto, sugiere una ecuación que parece avisar del contenido del conjunto, reiterando lo ya explicado en el prólogo. Pero puede tomarse como un dato de esta necesidad de un «yo» en todo ensayo (de lo subjetivo en cualquiera de sus perspectivas, pero especialmente en la del yo emisor del ensayo). El individuo mismo es el objeto de lo ensayístico. Pero de esta aseveración, que pudiera generalizarse, pasa a hablar de su yo como esa materia central, otra vez con esa referencia al origen, a la etapa formativa. De nuevo, para informar al lector de ese personaje en su coyuntura pasada, muestra al individuo en una escena que se impone contundentemente. La secuencia rotunda sirve para materializar el ya típico *encuentro* con el objeto revelador —que es un libro, como tantas veces— y para meditar sobre la compleja relación entre el yo y el discurso leído o escrito.

La matèria definitiva: l'individu mateix. Una mena de desmenjament, una inapetència, una distància entre el meu jo i les paraules que llegeixo o que escric. De més jove, em podia enlluernar amb els mots que llegia. Sovint, ni em calia llegir-los, de tan dintre meu com els tenia. Encara ara em recordo, en algun moment dels anys seixanta, jo sol en aquella habitació (el santuari, i també l'embañador sarcòfag, de l'encerclament familiar), absolutament aparedat, com el Fortunato del conte de Poe (darrere els maons i l'argamassa fosca, fent dringar la paleta com un mestre francmaçó, la rialla de l'enterrador, giny de metalls freds), acorralat entre murs plens de llibres, i no pas lluitant amb les visions del desig o les de l'ambició [...].<sup>104</sup>

El yo tiene incorporado los textos que le parecen ya leídos o parte de sí. Lo que aquí se verbaliza viene a cuajarse en la imagen siguiente: el adolescente encerrado en la soledad lectora de su habitación, se confunde con el mito literario del emparedado Fortunato del cuento de Poe<sup>105</sup>. El personaje literario significa la reclusión física del adolescente y su vuelco hacia lo literario, en lugar de atender a otros impulsos vitales; por ello ese yo se reconoce y se confunde con el personaje de ficción. Con este cariz plasma su reivindicación de la «raó íntima» frente a cualquier otra de las razones. Como por ejemplo demuestra su visión del tiempo, que transcurre de un modo genuino: «pendularment, cap enrere i cap endavant» porque ésta es la forma en que se da «el sentit de la cultura i, potser, de la història», una surte de

---

<sup>104</sup> Gimferrer, «El fons del problema», *L'agent...*, I, pp. 13-14.

<sup>105</sup> Poe, «The Cask of Amontillado» [«El barril de amontillado»] (1846).

«simultaneïtat històrica», que es la que se da en cada evocación de las que nutren *L'agent provocador*<sup>106</sup>.

Cerca de esto, Martín Gaité, que tanto usa su escritura para elaborar su yo ensayístico e interrogarse sobre él, acaba por reconocer las dificultades de dar cauce a sí misma en su escribir. Pues descubre que toda su escritura no puede huir de lo inestable, acrecentando lo incierto y la desidia.

Lo que sé es que ya no puedo reposar en nada de lo que escribo. Todo son retazos cuestionables, esbozos, moradas provisionales que no hacen más que acentuar mis incertidumbres y mi inercia. Aquel umbral de franco e insensible acceso entre la vida y la palabra quedó borrado por la maleza.<sup>107</sup>

El vínculo entre el emisor y su mensaje está enmarañado. No obstante, todo el ensayo que sigue a este fragmento de prólogo es un intento de aventurar esa clara atadura entre ambos. Pero en otras ocasiones la ligazón es directa y se hace transparente, como cuando Sánchez Ferlosio acentúa ese recelo con su propio yo y nos ofrece la imposibilidad de dejar de ser «el mismo», como una verdadera pesadilla.

(*Medianoche.*) ¿Qué es seguir siendo el mismo sino esta agotadora circunstancia de ser despertado siempre a la misma hora de la noche, golpeado siempre contra las mismas piedras, por los mismos demonios y en las mismas llagas?<sup>108</sup>

El dolor se convierte en el indicio más sólido de la persistencia del yo. He ahí una certidumbre del yo que el discurso es capaz de acoger y mostrar sin aparente mediación. Así, este retazo ensayístico se torna en aparente vehículo de realidad.

#### ENMARCAR EN UNA CIRCUNSTANCIA

El sabor de lo real también suele lograrse enmarcando la explicación que va a emprenderse con el dibujo de una escena que, a diferencia de los casos anteriores de

---

<sup>106</sup> «La subjectivitat. Resseguint el *Dietari*, trobarem que Gimferrer reivindica la raó íntima, enfront de totes les altres «raons». És la seva, la pròpia, i per això, el *Dietari* no ceneix a la repetició del quotidià, ni a la cronologia que, dia rere dia, avança cap al futur. El temps passa, certament, però passa, pendularment, cap enrere i cap endavant, sense que ens n'adonem: és el sentit de la cultura i, potser, de la història. Aquesta és, al meu entendre, la gran troballa d'aquest *Dietari*: la simultaneïtat històrica. [...]», Castellet, «Introducció», p. 15.

<sup>107</sup> Martín Gaité, «Justificación del título», *El cuento...*, I, p. 30.

<sup>108</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 74

*escenas*, éstas pueden no ser determinantes para el desarrollo del argumento ensayístico; aunque también muestren el momento del «encuentro» con el objeto. Como en el caso de Gil de Biedma cuando centra uno de sus artículos en su reunión con Vicente Aleixandre y ofrece las primeras líneas para significarse a sí mismo como personaje extraviado en el caos urbano y convirtiendo en laberíntica la llegada ante el poeta.

Era finales de noviembre y uno de esos días desdichados que sólo pueden ocurrir en las ciudades de más de un millón de habitantes. Un día en que uno equivoca todos los bolsillos, llama por teléfono cinco minutos demasiado tarde y deja mensajes puntuados de alternativas —siempre transmitidos al destinatario después que ya logramos comunicar con él— y provocan una espantosa confusión de citas.

En el centro inocente de esa confusión estaba Vicente Aleixandre, a cuyo hotel me dirigía por segunda vez. [...].<sup>109</sup>

Mostrar esta imagen no aporta ningún elemento determinante al desarrollo del argumento, pero sí logra ofrecer sustantividad real y construir el retrato de una suerte de pareja socrática, con un yo ensayístico modesto, improvisado y aprendiz, frente a la pulcritud venerable del poeta maestro. Porque Gil de Biedma construye su propia «imagen del yo», valiéndose de una sutil ironía, aquella que parece venir quizá de la resaca de haber «perdido la ilusión en el poder sagrado de la poesía», si bien «conserva la ilusión del doble»<sup>110</sup> y por ello se esmera en la construcción de la figura de su yo en escenas como las que va diseminando con mesura en sus piezas críticas.

En el fragor de unos de sus artículos, Valente también provee al lector de una muestra de su contacto real con el objeto de su argumento. Como está hablando de la ciudad de Almería<sup>111</sup>, tras un buen tramo de reflexión, da un dato que garantiza su presencia actual ante su visión elevada sobre la ciudad y su Alcazaba. La prueba la constituye una fortuita impertinencia que enturbia la contemplación del panorama urbano desde una azotea. Se trata de la música maltrecha del reloj municipal, que le

---

<sup>109</sup> Jaime Gil de Biedma, «Encuentro con Vicente al modo de Aleixandre», *El pie de la letra* (1980) en *Obras. Poesía y prosa*, Nicanor Vélez [ed.], Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2010, p. 526.

<sup>110</sup> «[...] Gil de Biedma vuelca ironía y letra en la imagen del yo. Se muestra irónico con su oficio de poeta porque ha perdido la ilusión en el poder sagrado de la poesía, pero todavía conserva la ilusión del doble. Y ello es así en la proporción que su pensamiento ha encauzado por la separación radical entre sujeto contemplador que detenta la verdad y objeto sino alteridad, lo cual inclina su escritura hacia un designio «idealista», no como posición teórica reconocida —que sería el caso cernudiano—, sino en tanto que efecto estructural de la significación.», Martínez Arnaldos y Caro Valverde, «*Al pie de la letra* de otros (el signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)», p. 386.

<sup>111</sup> Valente poseyó una casa en la ciudad de Almería desde 1985, en la que se hospedaría alternativamente, junto a sus otros domicilios de París y Ginebra.

sirve para elevar una queja a la desidia pública que convierte cualquier desdichada eventualidad en hecho inevitable y definitivo.

El reloj del deplorable Ayuntamiento rompe las posibilidades del encanto. Tiene el reloj una grabación del fandango de Almería, pero el triste artefacto está deteriorado, le faltan notas, destroza metódicamente los oídos. Nadie lo arregla ni lo suprime, que sería, ciertamente, lo más noble.

Lo mutilado, lo defectuoso, lo roto, lo lentamente putrefacto parece parte del vivir cotidiano. Tal vez para que así lo sea siempre, y como para hacer del simple error destino, las gentes de esta ciudad abandonada escogen con tan menguado aviso a sus autoridades públicas o se las dejan imponer. ¿Hasta cuándo?

Y de ese modo se hace aquí el Sur, más que en otro lugar, lento desmoronamiento sin fin, sobre el que se tiende desde lo alto la mirada, húmeda de amor y de melancolía.<sup>112</sup>

La acre queja se lanza a partir de ese caso a los electores que dan el gobierno consistorial a unas autoridades que permiten tal desaguisado y, de ahí, pasa a una extrapolación al «lento desmoronamiento sin fin<sup>113</sup>» que detecta en el quehacer público del Sur. Esta intervención de una súbita molestia del entorno sirve para dar fuerza de verdad a esa voz, haciendo indudable su presencia ante el objeto que describe, en el mismo momento en que lo está haciendo. Más adelante, cuando va a concluir el artículo, vuelve a darnos prueba de su presencia actual, en la azotea desde la que contempla y escribe este ensayo sobre una ciudad de la que ha ido desplegando toda una rememoración de los distintos maestros sufíes que dio esta ciudad andalusí.

Entre la Alcazaba y la azotea donde escribo vuela en amplios círculos una bandada de palomas con las alas pintadas. La luz se reduce hacia el poniente. Tales hombres habitaron este mismo lugar. Acaso, de algún modo, lo habitan todavía. O acaso, digo, nosotros escribimos aún sobre sus respiraciones sumergidas, sobre las tenues, no visibles membranas de su espíritu, sobre la latitud de su resurrección.<sup>114</sup>

Recrear la ciudad en el presente del yo ensayístico sirve para pensar en aquellos sufíes que habitaron la ciudad siglos atrás y cuya inspiración parece querer convocar. El ensayo ha logrado así cobrar inmediatez real, al situar al yo apreciando el objeto que va a indagar y buceando por el sustrato andalusí, incluyendo aspectos contingentes que han estorbado al contemplador, pero que han dado certidumbre de la

---

<sup>112</sup> José Ángel Valente, «Perspectivas de la ciudad celeste», *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) en *Variaciones sobre el pájaro y la red*; precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 247.

<sup>113</sup> Frase que recuerda mucho al inicio de uno de sus poemas de *Al dios del lugar* (1985-1989): «El sur como una larga, / lenta demolición.»

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 250.



circunstancia verdadera desde la que el yo ve y escribe. En este caso valenteano vemos una explicitación de la formulación del ensayo como relato del contexto real que lo produce. Un recurso poco acostumbrado en éste pero muy frecuentado por Martín Gaité, quien en la mitad de uno de sus numerosos prólogos a *El cuento de nunca acabar* va a reproducir una secuencia de un momento de abulia en la conformación del conjunto de ensayos que está prologando. El yo se describe solo, prostrado en la cama y frente a la ventana —imagen bastante recurrente en las auto-referencias gaiteanas. En la ventana pierde su mirada entre los pájaros, mientras piensa en su obligación de seguir ordenando las piezas de sus ensayos. Mientras, otro factor fortuito asalta: se da cuenta que esa jornada llega el verano y eso vuelve a servirle para recordar la necesidad de terminar su tarea en torno a este libro. Tras esto, su temor al verano, la típica certeza del paso veloz del tiempo y, como constatando todo ello, el advenimiento de la noche. Entretanto, el propósito de reemprender su puesta en limpio de sus textos, sigue sin llevarse a cabo, pero de pronto traslada lo contemplado a la escritura de su libro: debe escribir todas las imágenes que le han ido sucediendo en su mente durante este momento de contemplación, logrando respetar el mismo orden.

Después, al caer la tarde, mi hija ha salido. Me he quedado tumbada encima de la cama, con la ventana abierta de par en par, viendo pasar los pájaros que se persiguen por el cielo empalidecido, igual que se despedían sobre los tejados provincianos aquellos otros pájaros que inspiraron los primeros poemas de mi juventud, cuando empecé a oír hablar de Kant. Y la inercia que me estaba invadiendo de resultas de esta contemplación pasiva, me dejaba, con todo, un resquicio para desear luchar contra ella y pensar que debía levantarme y ponerme a ordenar mis apuntes sobre el cuento de nunca acabar. Me he acordado de que hoy entra el verano y he caído en la cuenta de que han pasado ocho meses justos desde que pensé ese título, gracias al cual supuse que el libro se iba a configurar en seguida. Ocho meses de seguir tomando notas en cuadernos y papeles, pero sin determinarme a coserlas. Cómo pasa el tiempo. No me vendría mal aprovechar esta coincidencia de la fecha para levantar un dique contra los bandazos y desmanes del temible verano, cuyos días, más que los de otra estación ninguna, se precipitan en alud desconsiderado y tienden a quitarnos de las manos el timón del tiempo y a sumirnos en su fiebre. Y de esta consideración pasé a pensar que el verano es realmente como una enfermedad y que yo siempre he mantenido con él unas relaciones tormentosas y exaltadas que podrían compararse a las que se tienen con un amante, mientras que el invierno propicia relaciones más serenas y consoladoras, de amigo. Pero salió la luna y ya debían haber cerrado los portales, porque se oían palmadas llamando al sereno, y el cielo estaba oscuro, sin pájaros, y yo seguía dando largas al propósito de levantarme y sacar mis cuadernos de los cajones. [...]. «Tengo que escribir todo esto», pensaba, tratando de capitanear aquel crescendo de imágenes que amenazaban con sumirme en

el sueño —[...]—. «Tengo que ponerlo todo tal como lo veo ahora, en el mismo orden.» [...].<sup>115</sup>

La inmediatez de lo real se abre paso y el párrafo lo protagoniza el relato coyuntural del personaje del yo que está en trance de configurar el libro que, al tiempo, está prologando. Ejemplo, pues, de la capacidad del ensayo por traslucir lo real, logrando el valor de un trasunto de realidad. Con pasajes como éste Martín Gaité construye *El cuento de nunca acabar*, «su obra más nítidamente autobiográfica», como una «variante consciente del género ensayístico de la autora» que, como se va viendo, fue «casi enfermizamente introspectivo». Pues todos los problemas tratados en él están muy cerca de «su propia madurez de mujer de posguerra», así como de sus maniobras para «sortear el engrudo de mentiras bajo el que creció» para intentar «restaurar bases verdaderas de orden moral»<sup>116</sup>.

Hay un caso de Benet, en el que se alcanza esta entidad real de una verdad íntima, en un tenso apóstrofe a su hermano muerto<sup>117</sup>, en el que mide el año transcurrido de su ausencia, en una meditación sobre el tiempo y la finitud. Así se inicia, anunciando desnudamente ese año transcurrido y su percepción de ese tiempo, que le parece haberse ralentizado y recargado, debido a lo determinante de esa ausencia para ese yo. De nuevo, en su voz y su mirada, la «visión en magnitudes» para concretar ese tramo temporal transcurrido: el peso de los instantes y la sucesión casi fluvial del tiempo, que se torna en volcánica, así como el desgaste de su cauce.

Ha pasado un año desde tu muerte. Un año que, en contraste con ese sentimiento tan común y, al parecer, acelerado con la edad, se me figura enormemente largo y dilatado. Supongo que tu muerte ha sido tan decisiva que el tiempo se ha agravado con ella y cada instante, mucho más pesado que lo era antes, ha venido a dejar una huella por más sensible, más memorable; como si a partir de tu muerte la corriente del tiempo que poco a poco va limando y gastando esta superficie, en lugar de agua fuera lava. [...].<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Martín Gaité, «Entra el verano», *El cuento...*, I, 3, pp. 32-33.

<sup>116</sup> «Quizá por eso no es ningún disparate ver su obra más nítidamente autobiográfica como una variante consciente del género ensayístico de la autora, que nunca fue fríamente distante sino casi enfermizamente introspectivo: los problemas que abordó de un modo u otro tocaban a su propia madurez de mujer de posguerra, a los modos de sortear el engrudo de mentiras bajo el que creció, el modo de restaurar bases verdaderas de orden moral. [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 20.

<sup>117</sup> Francisco Benet Goitia falleció en extrañas circunstancias en Khurramabad (Irán) el 13 de abril de 1966, supuestamente, debido a un accidente de coche en el desierto.

<sup>118</sup> Benet, «Un extempore», *Puerta de...*, p. 88.

El yo ensayístico se hace indudablemente cercano al autor; su discurso, al referir un hecho acaecido en la intimidad del autor, alcanza plena efectividad en tanto que es una voz sobre lo real. Este es el modo en que el ensayo trata de alcanzar ese aspecto de realidad que le es irrenunciable y que tanto le singulariza respecto a la literatura de ficción, pues de lo que se trata ese de lograr ese equilibrio tan ambiguo de superar la simple condición de verosimilitud y dar un paso más, hasta alcanzar el estadio de realidad, sin que su lector deba ser consciente de ningún pacto de ficcionalidad que grave sobre toda su interacción con el discurso. Las formas en que se pone en práctica esta estrategia de realidad, en el recinto discursivo, son plurales y son capaces de darse, incluso, desde un yo ensayístico que delata su lejanía respecto a todo emisor real.

## **¿CONSTRUCCIÓN FICCIONAL O SÓLO DISCURSIVA?**

### **DIVERGENCIA RESPECTO DE UN SUJETO REAL**

Incluir lo real es una exigencia del discurso ensayístico. Pero, como se ha especificado, lo indispensable es lograr el aspecto de lo real, con independencia de la existencia verdadera del yo que emite y protagoniza el discurso, así como la de los objetos a los que hace referencia. Porque, ciertamente, como todo hecho lingüístico —y más en función poética—, entrar en el recinto de la dicción lingüística implica siempre una configuración que, como tal, es otra cosa distinta del factor real que lo emite o al que refiere. Por tanto, al indagar en el yo ensayístico que aparece en el ensayo, será imprescindible conocer la diferenciación entre este yo discursivo y el emisor real, el autor que emite el enunciado. Porque, debida a esta distinción elemental se abre la posibilidad de ficcionalizar ese yo, su voz y lo que dice, a pesar de que la exigencia de aparentar realidad siga pesando sobre ese enunciado.

Lo que subyace a todo esto es la singular relación del autor con el lector anhelada en el género, pues en ella el autor necesita alcanzar un «dialogue of confidence» desde su «propio nombre», es decir, con la franqueza de lo veraz, pero no es imprescindible que sea «in autobiographical fashion»; sino que se trata de «project a character» el cual *sólo* «exists in some implied relation to his true self» —advier

Richard M. Chadbourne. Luego, ese carácter ahí proyectado necesita únicamente guardar cierto engarce implícito con el verdadero yo del autor. Su capacidad como singular «vehicle of “thought”» que sirve para autoexaminarse: «pondering of experience», parte de la «distinctive relation» que el autor traza con su objeto, una relación cuya peculiaridad estriba en ser «existencial»<sup>119</sup>.

El regreso a lo que obra Montaigne en sus *Essais*, vuelve a ser ilustrativo de lo que ocurre en este punto, en su tradición derivada. Pues la conciencia que elabora en sus ensayos indica que hay en ésta un anhelo de distinción con respecto a las que puedan representarse en los demás libros, debido a este «vínculo» entre el libro y su yo; porque en ese engarce entre ambos se ha conformado tal libro y éste también ha servido para fraguar al yo. Lo distintivo de su obra reside, no ya en este particular y fecundo «vínculo» entre el yo y su libro, sino en el hecho de que ambos se constituyen como «unidad indisoluble». Quizá sea la escritura particular del ensayo la que ha creado a su «propio sujeto», el cual es tomado como «medida de las cosas»<sup>120</sup>. Tal conciencia de esta trabada coincidencia de «yo y libro», de un «libro» que es capaz de fundar un «yo», aparece como un rasgo clave del género: una «nueva actitud o estilo» ante la propia «escritura» que hace de ésta una continuada «tentativa personal», una aproximación a las cosas siempre englobada en un yo que acapara toda la «escritura»<sup>121</sup>. El caso de que este libro (hecho en la estrecha trabazón con un yo)

---

<sup>119</sup> «The essay, furthermore, is marked by the peculiar relation of its author to his reader. It is the form in which the author usually speaks in his own name and takes the reader into a dialogue of confidence, but not necessarily in autobiographical fashion and often in such a way as to “project a character which exists in some implied relation to his true self” (Some critics would say that this is also what autobiography does.) The essay, finally, is a unique vehicle of “thought”, of the pondering of experience. Its author stands in a distinctive relation to his subject-matter, which our international consensus suggests might best be described as “existential”. [...]» [El ensayo, además, está marcado por la peculiar relación de su autor con su lector. Es la forma en que el autor suele hablar en su propio nombre y lleva al lector a un diálogo de confianza, pero no necesariamente de manera autobiográfica y, a menudo, de una manera tal que «proyecta un carácter que existe en alguna relación implícita con su verdadero yo» (algunos críticos dirían que esto es también lo que hace la autobiografía). El ensayo, por último, es un vehículo único del «pensamiento», de la ponderación de la experiencia. Su autor está en una relación distintiva con su tema, que nuestro consenso internacional sugiere que podría describirse mejor como «existencial».], Richard M. Chadbourne, «A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay», *Comparative Literature Studies*, 20, núm. 2, 1983, p. 150.

<sup>120</sup> He ahí la famosa máxima que toma Fuster para uno de sus títulos que más se van a tratar aquí: *L'home, mesura de totes les coses*.

<sup>121</sup> «Conciencia, pues, de diferenciarse de los demás libros, porque éste se ha moldeado en el vínculo con su propio yo, que también ha contribuido a forjar. YO y LIBRO forman una unidad indisoluble, plenamente consciente, en el que el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y lo convierte en medida de las cosas. He aquí la afirmación más importante del Ensayo como traducción de una nueva actitud, de un nuevo Estilo, que define una actitud ante la escritura y un modo de ser tentativa personal cuanto esa escritura moldea, y afirma.», José María Pozuelo Yvancos, «El género literario “ensayo”» en María Dolores Adsuar Fernández,

sea el que «contribuya a forjar» el yo y que, por tanto, sea este particular «modelo de escritura» del libro ensayístico el que «cree al propio sujeto», no impide que ese yo del género ensayístico sea una «escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada»; esto es, en la que no se produce una separación plena entre «enunciación» y «autor». A diferencia de lo que sucedería en otras «escrituras del yo» como la lírica, la narrativa e incluso la autobiografía<sup>122</sup>.

Es decir que ese «yo» es una «construcción del Libro», pero se alza, no obstante, como «Autor no ficcional», por más que en el «Discurso» haya quedado «velada o metamorfoseada» la «Persona», el «individuo histórico». De manera que, aunque parezca un extraño equilibrio casi paradójico, el yo ensayístico, a pesar de ser producido por el «libro», no puede considerarse netamente como «forma *ficcional*». El yo del ensayo no puede ser directamente una «forma *ficcional*», porque para este género es imprescindible la «remisión a un Autor» como «ejecutor del Discurso»; un «Discurso» que se «ejecuta» porque el autor «interviene sobre un asunto»<sup>123</sup>. De manera que el sentido de ese discurso está íntimamente ligado a un autor que se plasma en un yo dentro de un discurso que es producto de su dicción en torno a una determinado objeto. Sin tal correlación entre Autor, Yo y Discurso, el género no funciona. Más claramente, la «literatura del yo» es aquella en la que «sujeto» y «objeto» representados en el discurso, hacen «solidarios» sus espacios, es decir, en el que se aúnan sus dinámicas y se confunden en cierto modo las fronteras entre los ámbitos de sujeto y objeto, lo cual permite la formulación de un «espacio de creación imaginaria», cuya clave vuelve a estar en la «verosimilitud»<sup>124</sup>.

---

María Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas [coords.], *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2005, p. 186.

<sup>122</sup> «Habría empero una diferencia que acotaría una particularidad del Ensayo como forma del *Discurso ejecutivo*. En tanto que otras escrituras del yo (la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa) implican una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso, el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor. [...]», *ibidem*, p. 188.

<sup>123</sup> «[...] No quiero decir que el YO, y lo afirma Montaigne de modo explícito, no sea propiamente una construcción del Libro, pero es un *Autor* no ficcional, aunque su «Persona» como individuo histórico pueda velarse o metamorfosearse tras la apropiación que de ella hace el Discurso. No me estoy refiriendo por tanto a que el Yo del Ensayo no sea una forma interesada y construida por el libro, pero no es una forma *ficcional*. Todo en los grandes ensayos remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre su asunto es fundamental en la pervivencia de su forma.», *ibidem*.

<sup>124</sup> «[...] La Literatura del yo (y el cuento de Borges puede inspirarnos de nuevo, [...]) nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud. [...]», *ibidem*, p. 184.

En lo ensayístico, el «documento sobre lo real» queda sustituido por la «representación». Es decir, «lo que realmente ocurrió» (Historia) es cambiado por el «signo» —que ya pertenecería a la *poiesis* (en tanto «construcción, configuración», lo opuesto a la Historia, desde el plano aristotélico). Pero aún se puede especificar más: se trata de un «signo» que no es que se limite a «describir» lo real, sino que ha sido creado como «signo de representación» —como *poiesis*. Tal «signo» es el que configura las «circunstancias de enunciación» con independencia de su realidad o no, pues lo esencial recae en que éstas son «imaginadas» por el yo o sujeto del enunciado, vinculado al autor, durante la ejecución de ese discurso en el que se «interviene» en tal «asunto»<sup>125</sup>.

La ficción, como objeto lingüístico, contiene el mismo «alejamiento» que permite el lenguaje, esa «distancia» que hace posible que las cosas sean y puedan percibirse. Así plasma De la Higuera un factor básico de la ficción, en su contraposición con la verdad en la reflexión. Su metafórica descripción del «lenguaje» sirve para entender tal oposición: el lenguaje es la «luz» con la cual las cosas «son» pero, al mismo tiempo, es también un «simulacro» en el que las cosas se hacen presentes. «Luz» a la vez que «simulacro», he ahí la «distancia» que el lenguaje siempre implica frente a los «objetos» a los que, no obstante, apuntan. De ahí que todo enunciado, por más directamente que quiera dirigirse a las cosas, al ser lenguaje, llevará siempre inserto el mecanismo de la ficción: nunca puede «ofrecer las cosas mismas», no puede ser «original», pues es siempre un «lenguaje ya dicho». En la conciencia y la explicitación de esa «distancia» irremediable entre el «enunciado» y las «cosas» es en donde se produce el ineludible flirteo del ensayo con la ficción<sup>126</sup>.

Toda definición básica del género deberá incidir en que esta «unidad flexible» que conforma el género, se mueve extrañamente en esta disyuntiva entre ficción y realidad. Pues sus «temas» están «fuera del campo de la ficción» literaria, pero como

---

<sup>125</sup> «[...] No es ya el documento que fija el evento (las batallas del rey de Irlanda) sino la “representación” es decir la sustitución de lo que realmente ocurrió (que es objeto de la Historia) por el signo que da entrada a la *poiesis* como sinónimo de construcción, de configuración. No ya la descripción (*ekfrasis*) de la batalla, si no la batalla creada en la *poiesis* (con sus metáforas arbitrarias); el signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que sean o no reales, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva. [...]», *ibidem*.

<sup>126</sup> «[...] La ficción es el alejamiento, propio del lenguaje, distancia que ofrece la presencia de las cosas. La ficción está en juego con la verdad porque el lenguaje es, a la vez, la luz en que las cosas son y el simulacro en que aparecen. Por ello, la imposibilidad de un enunciado original que nos ofrezca las cosas mismas hace que la ficción esté inserta en un lenguaje ya dicho, en un murmullo infinito. El ensayo, en su juego con la ficción, intenta decir esa distancia y mantenerse en ella.», *ibidem*.

se irá comprobando: lo relevante es que las suyas son «materias básicamente reales o de hecho» a la que se les aplica una «interpretación distintivamente personal o artística». Siendo así, el texto ensayístico pueden experimentarse en «numerosas modulaciones» entre dos límites, de nuevo significativos de la zona ambigua en la que se sitúa ese yo ensayístico: desde un «extremo didáctico-expositivo» en el que se da un discurso «objetivo» semejante al tratado, hasta otro «extremo poético-creador» en el que sobreviene lo más cercano a la «ficción» —avisa James Willis Robb<sup>127</sup>.

Para Woolf el gran castigo del ensayista está en esta exigencia que debe cumplir: «he must masquerade», porque en la turbulencia de su ensayar, no le queda tiempo para realmente: «to be himself or to be other people». Pues a lo que se dedica es apenas a arañar «the surface of thought» y, por tanto, a diluir «the strength of personality»<sup>128</sup>. Cerca de esta enrarecida relación entre el yo ensayístico y el sujeto autor real, está Gimferrer al hacer partícipe al lector de esta necesaria disociación entre yoes, al mencionar su labor como poeta. Cuando crea un poema intenta que su «personaje poético» —él mismo en tanto protagonista del poema— hable indirectamente de sí mismo, logrando conocerse en tal gesto indirecto. Para ello es preciso que emerja una autoconciencia de sí mismo en la composición del poema.

[...] I m'he d'aturar, perquè és evident que la naturalesa del poema que jo practico — que consisteix bàsicament a fer que el meu personatge poètic, és a dir, jo com a protagonista del poema, parli indirectament de mi, a fi d'arribar a conèixer-me d'aquesta manera obliqua— requereix, per ser eficaç, una prèvia autoconsciència, un guany previ de coneixement instintiu acumulat en estat de latència, que sortirà a la

---

<sup>127</sup> «El ensayo tenemos que considerarlo como una unidad flexible que abarca las siguientes características: 1) Es un escrito en prosa, de breves proporciones, sobre temas fuera del campo de la ficción. Al hablar aquí de “ficción” queremos simplemente referirnos a la novela, el cuento, la obra dramática y el poema en prosa puramente lírico. 2) Trata de materias básicamente “reales” o de hecho, pero que están sometidas a una interpretación distintivamente personal o artística. 3) Permite numerosas modulaciones dentro de la amplia esfera deslindada por dos extremos: a) el extremo didáctico-expositivo de la monografía formal, el tratado o estudio científico y “objetivo”; la mera comunicación de informes, de escuetos conceptos o hechos, como en la pura crónica o el reportaje. b) el extremo poético-creador: sea puro lirismo no-narrativo, sea pura ficción narrativa de sucesos ficticios con personajes ficticios.», James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 16.

<sup>128</sup> «[...] That is the penalty which the habitual essayist must now be prepared to face. He must masquerade. He cannot afford the time either to be himself or to be other people. He must skim the surface of thought and dilute the strength of personality. He must give us a worn weekly halfpenny instead of a solid sovereign once a year.» [(...) Ése es el castigo que el ensayista habitual debe estar preparado a enfrentar. Tiene que enmascararse. No tiene tiempo para permitirse ser él mismo ni para ser otra persona. Tiene que arañar la superficie del pensamiento y diluir la fuerza de la personalidad. Tiene que darnos una gastada moneda de medio penique cada semana en lugar de un sólido soberano una vez al año.], Woolf, «The modern essay», p. 247.

superfície —com per l'acció d'un precipitat químic que esclata violentament— sota l'impuls del moviment suscitat pel poema.<sup>129</sup>

Es decir que el reconocimiento de la distinción entre el yo poético —o discursivo, si se extrapola— y el yo del autor, no supone la imposición de un hiato entre ambos, sino que el yo poético se convierte en instrumento para indagar en el yo real. Funciona, pues, como un medio de autoconocimiento del autor, por procedimiento indirecto: el yo real segrega una elaboración poética que puede representarle a sí mismo, pero que es otra cosa distinta de sí, y, sin embargo, un yo poético que al final sirve para indagar en su yo real. Por eso identifica la creación de su poema como otro de sus «agentes provocadores», como las obras ajenas y como los otros. El poema propio, en tanto fabricación de un yo poético, se convierte en instrumento revelador del propio yo real; se torna en una *provocación* del mismo tipo que los otros objetos que interesan a ese yo real (los textos, las personas, los hechos...). Una provocación que irá forzando a un autoconocimiento de sí mismo.

[...] És a dir, que el paper, respecte a mi mateix, de qualsevol poema meu, és equivalent al paper que, per a mi, té el llegir Rimbaud o Lautréamont (i a l'inrevés): un *agent provocador* —com a les novel·les polítiques o policials de Conrad—, algú que *actua* i que *provoca* unes reaccions determinades en la meua consciència de mi mateix.<sup>130</sup>

Cuando va a cerrar el primer ensayo del conjunto, traslada la cuestión, desde su labor en los poemas, a su creación del propio ensayo en que está inmerso. A diferencia de su tarea en el poema, en esta prosa lo central es el individuo real y no el yo poético. Si la elaboración del poema servía para ir de ese yo poético hacia el individuo, en cambio en este discurso la dirección es desde el yo real hacia la otra construcción subjetiva que supone la «objetivación de sí mismo» en la enunciación del ensayo. De alguna manera, es su modo de explicar un yo discursivo, un tanto distinto al poético (o sea, un yo ensayístico), cuya distinción sería su mayor vínculo con el yo real. Si bien, él mismo no duda en volver a relacionar lo que sucede en ese yo poético y lo que atribuía a ese otro yo discursivo que podemos identificar con el yo ensayístico: el personaje poético es la autoconciencia del yo real lograda en la escritura.

---

<sup>129</sup> Gimferrer, «El fons del problema», *L'agent...*, I, p. 24.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 25.



[...] El centre és aquí: no pas en el personatge poètic, sinó en l'individu. Fins ara, els poemes em portaven del personatge a mi mateix; ara he d'anar, en aquest text, des de mi mateix cap a aquell que esdevindrà en l'acte d'objectivar-me en l'escriptura. Esdevenir *personatge poètic*? Es pot veure així, si pensem en personatge poètic en termes molt estrictes: el que és cadascú, fet autoconscient per l'escriptura. El pas del jo actiu al jo reflexiu, que es pot fer en un sentit o en un altre —és a dir, com ho feia en els poemes o com ho vull fer ara en un text. Aquest és el fons del problema —i, si voleu, l'argument de l'obra.<sup>131</sup>

Con esto reduce esa distinción entre yoes a una nueva dicotomía más sencilla: el «yo activo», el que está en la realidad y actúa emitiendo un discurso, y el «yo reflexivo», el que deviene en la elaboración discursiva, cuya función está en reflexionar sobre el yo real mismo. El sentido de uno hacia el otro o del otro hacia el uno es la diferencia que se corresponde con la diferencia del género: entre la poesía y el ensayo. Ahí halla el tema central de sus poemas o sus ensayos. En ello puede revelarse la tensión entre subjetividades, siempre en torno de su estatuto real o ficcional. Porque Gimferrer demuestra siempre un compromiso con el «fet mateix d'escriure» que comprende a un mismo tiempo como: «el repte de l'escriptor amb ell mateix i, a través de l'obra, amb el lector»; formulando el talante de un «solitari i d'escèptic», de un «moralista» en ese sentido tradicional de «prendre una posició i defensar-la amb els únics estris de què disposa l'escriptor: la cultura i els mots»<sup>132</sup>

Pero el recelo con el yo real y la propensión hacia la figuración de otro yo discursivo que se distinga del real es un gesto que irá emergiendo en distintos retazos ensayísticos. Es el caso de Martín Gaité cuando discurre sobre los personajes del argumento amoroso, en especial, los de una serie de novelas rosas y folletines que de adolescente había leído y en los que había apreciado una característica común: de tanto en cuanto, esos personajes asumen una «personalidad extraña a la suya habitual». Eso le lleva a meditar la razón de esa necesidad de quiebro momentáneo del carácter usual de esos personajes, en un análisis que podría aplicarse a cualquier individuo dado.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>132</sup> «El que passa és que els plantejaments gimferrerians susciten un altre compromís, que és el del fet mateix d'escriure. És un compromís molt antic que comprèn, a la vegada, el repte de l'escriptor amb ell mateix i, a través de l'obra, amb el lector. Es tracta d'un compromís en el qual caben els errors, però no pas els enganys. És una actitud de solitari i d'escèptic, de moralista en el sentit més tradicional del mot, la qual cosa vol dir, tanmateix, la de prendre una posició i defensar-la amb els únics estris de què disposa l'escriptor: la cultura i els mots.», Josep Maria Castellet, «Introducció» en Pere Gimferrer, *Obra completa catalana 2. Dietari complet*, 1 (1979-1980), Barcelona, Edicions 62, 1995, pp. 9-10.

[...] Y la razón era ésta: aquellas personas que se fingían otras querían librarse de la servidumbre de su propia biografía, de perder aquel peso por un día, por diez o para siempre; deseaban, en definitiva, ser otros y no podían serlo si alguien no les miraba como a seres en blanco, a descubrir exclusivamente guiándose por los datos y signos que la nueva relación que se gestaba fuera posibilitando. O, para decirlo con frase que más tarde o más temprano acababa apareciendo en boca de aquellos ingenuos farsantes, lo que les había empujado a la ficción era el anhelo de «ser queridos por sí mismos».<sup>133</sup>

Huir del propio yo y aventurarse a la ficción de ser otro; un otro que debe ser el deseado por sí mismo. Pero para serlo hace falta que el otro lo vea como ser vacío de los rasgos y datos reales, para ser conocido a partir de los nuevos rasgos que desarrollará. Como dice más adelante, el receptor debe conocer por sí mismo a ese otro recién construido.

[...] Tanto los lugares como las personas, como los libros, aun a riesgo de perderse por ellos, hay que atreverse a leerlos uno mismo. Simplemente dejándolos ser.<sup>134</sup>

Porque esta afición del género por elaborar un yo con encarnadura real, hallará un contrapunto que irá poniendo en duda este rasgo de género. Es el caso de Savater cuando formula un yo ambiguo, que parece encarnar al *sofista* que proclama su nietzscheana «Apología del sofista», como contraparte de la platónica *Apología de Sócrates*. Esa voz, al final de su discurso, tras defender las virtudes del sofismo, y al negar que éste base su postura en el individualismo, llega a negarse a sí mismo como individuo. Todo este artículo es una demostración implícita de un yo discursivo que se aleja de cualquier entidad real, permaneciendo solo en su valor discursivo. Y como tantas veces se hace preciso en el género: tras la ejecución práctica de ese yo sólo de palabras, la propia voz se autoanaliza y hace explícitas sus características. Esa voz no es un individuo, porque la noción «individuo» es propia de esa divinidad que niega, como tantos conceptos impuestos por el poder que va a impugnar a continuación. Su reiterada negación como individuo es un modo de hacerse inasible para el poder y para la muerte. Esta refutación de la muerte es el aspecto que más claramente le distancia de esa apariencia real que siempre necesita el yo de todo ensayo y que aquí se contradice.

---

<sup>133</sup> Martín Gaité, «Los malos espejos», *La búsqueda...*, p. 18.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 22.

[...] Pues quizá hayáis pensado que las proposiciones anteriores eran el fruto de un individualismo exacerbado, de los que se acaban cortando de un tajo la cabeza del individuo hablante; recordad, en tal caso, que el individuo estable, ajusticiable, es creación y reflejo del Dios idéntico por siempre a sí mismo que yo niego, por lo que «individuo» es lo único que nunca tendré la necesidad de ser: al menos el tiempo suficiente para que me cuelguen. No estoy tan cristalizado como para morir, no tengo la suficiente entidad; a falta de títulos académicos o científicos bajo mi nombre — nombre variable, por otra parte— no tengo dónde caerme muerto, lo que no deja de ser una dificultad para morir. Sólo muere ese hombre pequeño que está dispuesto a volverse contra sí mismo, que fomenta y cultiva la infección que le destruirá; y os diré una cosa, en confianza: ése ¡que muera cuanto antes! [...].<sup>135</sup>

La voz bascula entre la certidumbre de su consistencia como voz real y, al mismo tiempo, la extrañeza de su implícita y explícita impersonalidad. La tensión con la realidad se hace constante, pero la fuerza del argumento hace ver al lector que el carácter impersonal de esa voz y su autoproclamación como tal es el resultado de una contaminación de su argumento: la defensa del sofista frente a la tradición socrática y platónica. Esto es, la lejanía del yo del discurso con un yo real se sostiene porque sirve para ilustrar y argumentar un determinado tema. Luego se centra en la característica de la voz del sofista, en la que podemos vislumbrar quizá una cierta forma de caracterizar la propia voz de un yo ensayístico. Una voz ácrona, que siempre vuelve al presente y vence al tiempo porque lo niega; que es impersonal por ser polivalente: no es de nadie en concreto y puede ser de todos. Pero, sobre todo, es la voz que logra negar todo lo impuesto al hombre.

[...] El sofista es siempre esa voz que vuelve a través del tiempo que no respeta, voz de todos, voz de nadie, afirmando siempre la subjetividad que en aquel momento se expresa en ella. Es la voz del azaroso momento en que la razón deja de buscar coartadas al mundo y afirma un fulgor insostenible que lo niega todo, las viejas urdimbres que el resentimiento tramó, la sensata dimisión del goce más pleno, más sin nombre, la perpetua sumisión a miseria, trabajo y muerte que los cañones imponen y los teólogos defienden. ¿Es imaginable un día en que tal voz sea la verdadera voz de una comunidad racional? A tal imagen llamamos: *superhombre*.<sup>136</sup>

Más adelante, en el último párrafo, vuelve a dirigirse a sus acusadores y describe de nuevo su voz proteica, personal y temporalmente múltiple, que no pueden asir ni condenar. Esos acusadores a los que apela son, a su vez los propios lectores del artículo, con lo que esa grave interpelación les incide sorprendentemente: él no tiene como destino la muerte, como sí le ocurre a su lector —que resta impactado e

---

<sup>135</sup> Savater, «Apología del sofista», *Apología del sofista* (1973), Madrid, Taurus, 1981, I, pp. 31-32.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 32.

interrogado por tal recriminación, la cual si creía dirigida sólo contra esos acusadores, ahora descubre que está disparada hacia sí mismo como lector. Junto a todo ello, el desprecio al dinero y el amor al exilio, la verdadera patria del sofista.

¿Veis qué difícil es condenar al sofista de los muchos nombres, de los mil instantes, de las mil fidelidades? La muerte no es destino mío, sino vuestro, sólidos y estables ciudadanos responsables; el exilio lo aceptaría gustoso y sin moverme, pues siempre fue mi verdadera patria; y puesto que el dinero es convención y prestigio vuestro, no mío, no hay multa que pueda dañarme. Soy tan vulnerable que ya no se me puede atacar desde ninguna parte; tan fuerte, que debo volver una y otra vez, renaciendo pese a todas las condenas. [...].<sup>137</sup>

El juego vuelve al final, al declararse tan frágil que no puede ser agredido, mas, a su vez, tan fuerte como para «seguir volviendo» que, como ya ha dicho, es la virtud de la voz sofista y del ensayo, pues. En el siguiente artículo gemelo que sirve de epílogo a éste, vuelve a dedicar un lugar para reflexionar sobre la naturaleza de lo que llama «sujeto retórico», reincidiendo en esas mismas características que la voz del sofista apuntaba como propias. Es inasible porque es múltiple, es impersonal porque está vacío, puesto que su objetivo es disolverse en un discurso organizado retóricamente.

Por otra parte, el sujeto del juego retórico es inasible: la multiplicidad de máscaras, la adopción de papeles alternativos, es consustancial con él. Quizá deba decirse que la retórica es, en un importante sentido, *impersonal*: funciona, no *en* el vacío, sino *en torno* a ese vacío que es su sujeto agujereado, hueco, traslaticio, irresponsable; sujeto quizá no destinado a la acción —salvo a esa acción que es el discurso retórico mismo—, sino más bien destinado a disolverse en esa palabra pautada que abrirá paso a la acción.<sup>138</sup>

Las características de ese sujeto retórico describen la naturaleza propia del yo ensayístico. Su capacidad proteica que le permite adoptar distintas personalidades se basa en esa vacuidad que lo convierte en polivalente y cuyo único destino está en emitir su enunciado, desapareciendo en él. Sobre esa base, el yo ensayístico puede optar por configurar al personaje que represente la realidad del autor —como sucede mayoritariamente en el género—, pero también puede optar por formular una personalidad más difusa y menos identificable con un personaje coherente.

De alguna manera, el autor del ensayo no está exento de las mismas posibilidades que Martín Gaité observa en cualquier narrador de ficción: su capacidad

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>138</sup> Savater, «Epílogo a la ‘Apología del sofista’», *Apología del...*, I, p. 36.

de contar, más allá de la veracidad de lo contado, porque para contar siempre es necesario usar la ficción. Lo fundamental está en que el emisor se convenza de lo que debe decir, por encima de todo lo que pueda entorpecer su discurso.

[...] El narrador entusiasmado, el que está convencido de aquello que cuenta, no pierde nunca las riendas de su destino y, ni siquiera acorralado por la calamidad o vapuleado por el fracaso, llega a ser una hoja al viento, mientras mantenga la cabeza erguida por encima de la marea como buen capitán, como quien aún conserva entre sus dedos agarrotados algo que sólo la muerte será capaz de arrancarle: los cabos para enhebrar y tejer la historia de lo que le está pasando. [...].<sup>139</sup>

Quizá toda dicción necesita construir desde la ficción, aunque sea para así mejor explorar en la circunstancia real. Así acontece siempre con el yo narrativo: su labor siempre un esfuerzo para contar a pesar de que lo que le rodea siempre acecha para hacerlo imposible. De ahí que deba proveerse de toda una serie de recursos para conseguirlo a pesar de la realidad que le acecha.

[...] El narrador opera, pues, a contrapelo de las leyes que se empeñan en anegarlo, las puede quebrar introduciendo ingredientes inéditos, nunca es súbdito sino rebelde, libre de inventar otros desenlaces, prestidigitador, embaucador, maestro de ficciones.<sup>140</sup>

Esas virtudes de la voz que cuenta son las mismas que utiliza Martín Gaité para el yo de ese ensayo en que aparece este pasaje. Porque el yo ensayístico, en una medida distinta al caso narrativo, comparte esta condición de un constructo de yo que es consciente de estar en tensión opuesta a lo que tiende a invalidarlo —las leyes de la experiencia práctica—, reforzada con la audacia del irredento, la posibilidad abierta de la invención o la reserva de tretas de las que puede servirse este embozado «maestro de ficciones» que también puede ser el yo del ensayo.

## UN EMISOR POCO REAL

A pesar de esa tendencia mayoritaria a formularse como trasunto de su autor y remedo de realidad, el yo ensayístico es capaz también de ser múltiple y adoptar

---

<sup>139</sup> Martín Gaité, «El gato con botas», *El cuento...*, pp. 114-115.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 115.

distintas voces; capaz de conformar una subjetividad que actúe del mismo modo con el que Savater caracterizaba al sujeto retórico: su personalidad está hueca, no podemos identificarla con un sujeto real coherente, con algo así como una persona que pudiera existir fuera del texto. Esta vacuidad le permite articular distintas voces, en las que toda subjetividad representada no tiene más función que la de emitir un enunciado en el que acaba por desvanecerse. Este será el caso de tantas voces que se alejan siempre del personaje del autor y adoptan la forma ambigua de un yo que es sólo el proyector de una voz característica, que muchas veces asume tonos típicos o de género.

Es el caso de García Calvo, que en una nota previa a uno de sus artículos, después de anunciar el contexto de la primera publicación de éste antes de ser reunido en el volumen actual, da un fugaz retrato de sí mismo como estudiante universitario: sus embriagueces, sus tertulias y la revista en la que aparece el artículo. Tras esto, se preocupa por advertir a su lector que la voz que aparece en el artículo se ha «disfrazado» para mejor lograr su función crítica sobre la cuestión expuesta.

Este articulito viene, pues, de mis años de estudiante en la Universidad de Salamanca: los años de las grandes y cultas embriagueces nocturnas, que nos llevaban a veces hasta el puente de Tejares o a veces terminaban oyendo misa (es un decir) de madrugada en San Martín o San Esteban; [...]. En relación con tal tertulia se fundó y duró varios años la revista *Trabajos y Días*, en un uno de cuyos números (probablemente uno de 1947) se debió de publicar el siguiente artículo; que aquí saco como botón de muestra, y también para equiparación y contraste con el número 13 de esta recopilación, que vuelve sobre el tema, probando su eternidad. No hago por lo demás intento de disculpar la técnica del autor, que aquí se disfraza de provinciano cazurro, y hasta de cristiano viejo heterodoxo, como medio de atacar su tema.<sup>141</sup>

Cuando se pasa a escuchar la voz del artículo, aparece efectivamente un yo que adopta el género de la epístola amistosa hacia un tal Luis. Esa voz inicia su misiva recordando a su interlocutor que está en una «aldea», donde apenas ha llegado el Progreso que va a criticar y a la que le invita a acudir, despojándose de la abominable ciudad y sus excesos. Sin embargo, el disfraz del que nos ha advertido: «provinciano cazurro y hasta de cristiano viejo heterodoxo», parece revelarse como una máscara manifiesta pues, a pesar de que indique que es un aldeano que recela de la idea de Progreso y adopte algún gracejo refranero, sus referencias están tensando y contradiciendo constantemente tal imagen de tosco pueblerino. Ahí está su léxico

---

<sup>141</sup> Agustín García Calvo, «Del progreso y del regreso», *Actualidades*, Madrid, Lucina, 1980, II, 1, p. 59.

nada coloquial, poblado de léxico culto («anfibología, sulfamidífagos, centímanos...»), así como las referencias literarias a Samuel Butler, y su sátira utópica, o a Somerset Maugham.

¿Seguir así siempre, pues? No, Luis, que esto nuestro cruje como nuez vana, a poquito que se le apriete.

Pues he cavilado yo que acaso, a vueltas de unas pocas guerras y de sentir las desgracias hijas de estos juguetes de los abuelos, comenzaremos a asquearnos poco a poco. No habrá revolución de filósofos que destruya los armatostes maquinísticos, como la puso el buen Samuel Butler en su libro de *Erewhon*, que me dices leer ahora: nuestros filósofos, hermano, no son hombres para eso (y entiende la anfibología como quieras). Pero si la gente empezara a desertar de las urbes, habrá menos que lean Somerset, menos sulfamidífagos; la herrumbre irá recomendando alguna locomotora, alguna presa se derrumbará abandonada, los ríos tornarán al cauce marcado por el dedo de Dios, los cementos agrietados los tapizará el musgo; no habrá monstruos centímanos que se atrevan a hender los senos de la tierra madre, sólo el arado volverá a tener tal honor; y el hombre ya suyo comerá el pan, no de motor ninguno. Tal el regreso, Luis, o el progreso verdadero.<sup>142</sup>

La propia idea de una desarticulación del Progreso imperante indica una complejidad subterránea que desconcierta respecto a la supuesta máscara rústica de ese yo que escribe a un amigo. De modo que este sujeto, a pesar de sus intentos por camuflarse, se aproxima a la voz más habitual del yo ensayístico de García Calvo. Esa es la certeza que queda ante el último párrafo en que despide a su amigo, manteniendo la prospección de un futuro a salvo del monstruoso Progreso.

Original retorno sería, como a nuestra original necesidad le corresponde: pues nunca cultura alguna cayó por su propio desengaño. La mejor salida sería ésa para el mundo. No para nosotros —ay—, que así no la veríamos cumplirse todavía.

Pero en fin, Luis, salud, y un abrazo. Confía que acaso nosotros podamos vocear por ahí y hacer por apresurar un poquito el paso del destino, y que el año 2000 los futureros se lleven una sorpresa al saber que Nueva York tiene 2.000.000 menos de suicidas en potencia, y que se acaba de desinventar hasta la máquina de escribir, ésta en que hemos ahora de martillar nuestro verbo cuartillas y cuartillas.<sup>143</sup>

Como en García Calvo hay una verdadera predilección por las distintas modalidades de textos declarativos: panfleto, manifiesto, comunicado..., en su ensayismo acostumbra a usar un yo que apenas tiene más presencia que la propia voz y tono que formula su enunciado. Una voz que contiene esa aparente indefinición propia del sujeto colectivo de estos tipos de textos políticos. Es así como el yo

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 64.

ensayístico se transmuta en emisor de un manifiesto, aparentemente colectivo y que aparece como anónimo: *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana*. En este tramo puede observarse la textura propia del texto político declarativo y el planteamiento anarquista: gusto por las siglas orgánicas (C.A.Z.), el horizonte prospectivo idealista y las ideas amasadas de antemano (los postulados ácratas). Mas, de pronto, otra vez se hace posible ver el reverso irónico de ese tono, como delatando expresamente cierto disfraz, cuando ironiza sobre la necesidad de que, tras el golpe revolucionario, el gobierno provisional se auto-disuelva inmediatamente.

[...] Ahora bien, de todo aquél que desde ahora entre a participar en las tareas de la C.A.Z se exige como primera condición el ser consciente de que la primera y principal actividad del gobierno provisional que así se forme va a ser la de su propia disolución. Levantándose, en efecto, no sólo contra el Estado Español, sino a través de él contra todas las apariciones del Estado, bien se comprende que la C.A.Z no sólo va a rechazar toda forma de gobierno totalitario o dictatorial, sino también toda forma de democracia, consciente de que la contraposición entre ambas formas de gobierno es un ardid para el mantenimiento del Gobierno en sí, en todo caso mucho más falsa que real, y que el pueblo solamente dejará de ser pueblo (en el sentido propio, de «oprimido» y «contribuyente») en la medida que el Gobierno, bajo cualquier modalidad, desaparezca, y que en modo alguno puede consentirse ni por un momento la subsistencia de la contraposición entre hombres privados y hombres públicos, entre tareas públicas y privadas, entre gobernantes y gobernados.<sup>144</sup>

Entre este despliegue programático para que la supuesta «Comuna» logre destruir toda pretensión de Estado y de Gobierno, apenas si se descubre ninguna rendija por la que pueda asomar un rastro de algún *personaje* que encarne esa voz. Porque esta voz se despliega como mero cauce de un discurso y parece asumir el registro propio de su tema. Exactamente lo mismo que sucede en otra de sus voces, cuando su yo adopta en forma paródica el tono de una epístola patristica o altomedieval, presentando un epígrafe emulador de ese género y donde asume el nombre de San Abelardo para presentar un tema actual con una forma anacrónica. Lo hace con ese estilo propio de la epístola antigua: una sintaxis larga, con amplios incisos, sembrada de latinismos y sustantivos con letra capital inicial, y especial afición por la circunvolución. Todo ello para explicar cómo los estudiantes de 1966 se apartaron del Sindicato Español Universitario, al reconocerlo como el burdo aparato de control del régimen que era. Para luego decantar una florida crítica a la Universidad y la supuesta actividad estudiantil.

---

<sup>144</sup> Agustín García Calvo, *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana* (1970), Madrid, Lucina, 1987, 7, p. 41.



SAN ABELARDO, CRONISTA DE SU DIVINA MAJESTAD, REFIERE LOS ACONTECIMIENTOS RELATIVOS A LA HISTORIA UNIVERSITARIA EN EL AÑO 1966 DE LA ERA CRISTIANA

LIBRO LXXXVIII, CAP. 79.

3. Habían sufrido los estudiantes, por Febrero del pasado año, según en su lugar dejamos referido, un extraño ataque de lucidez comunitaria, en virtud del cual parecieron darse cuenta de que las cosas tenían unos nombres que no servían para indicar lo que sus cosas eran, sino más bien para ocultarlo: que su Sindicato, *verbi gratia*, no siendo un sindicato, en cuanto no alianza de los estudiantes frente al Poder, sino mano del Poder sobre los estudiantes, llamábase sin embargo Sindicato; segundo, que la Casa a la que asistían, no siendo universidad ni escuela en el sentido de lugar adonde acude el mortal a preguntar lo que no sabe, a fin de que le enseñen cómo averiguarlo, sino más bien recinto donde demostrar que sabe lo que no sabe, a fin de no poder averiguarlo nunca y así ganarse con ello la vida honorablemente, tenía sin embargo nombre de Escuela y de Universidad: ítem más, que lo que ellos mismos estaban haciendo en dicha Casa, llamándose estudiar, o sea tratar de entender lo que los otros hombres dicen o penetrar en los senos oscurísimos de la madre Rerumnatura, consistía propiamente en asimilarse y aprender a manejar algunos trucos, verbales y aun experimentales, con que conseguir engañar al Capataz y Juez de la tarea, que por su parte, habiéndolos engañado a ellos con sus trucos respectivos en el curso de los meses, aspiraba a dejarse engañar a su vez de la manera más decente posible al fin del curso.<sup>145</sup>

El conjunto es una muestra de cómo el yo ensayístico puede disfrazarse del modo más obvio, jugando a la parodia de un estilo arcaico para canalizar con ironía una crítica sobre un tema del presente —de esa *actualidad* propia del género. La personalidad del yo ensayístico parece restar en un ámbito de sombra, otra vez difícil de detectar; pero el propio gesto de parodiar y hacerlo evidente al lector o el propio tema de discusión —el sistema universitario y el estudiantado—, recurrente en tantos ensayos de García Calvo, sirven para que se vaya deduciendo una personalidad.

Esta modelación de un yo confundido con formas de ficción, que además vulnere la exigencia de realidad explícitamente, todavía puede agudizarse más con la creación de un verdadero personaje de ficción que se convierta en el emisor de toda una serie de artículos periódicos. Como es el caso de Vázquez Montalbán cuando crea a Sixto Cámara<sup>146</sup>, que no es sólo uno de los tantos pseudónimos que usará en los inicios de su labor periodística, sino que se convierte en un auténtico personaje que determina una voz, una circunstancia y una particular visión de la actualidad sociopolítica entre 1970 y 1974. Este personaje cobra mayor relieve al convertirse en

<sup>145</sup> García Calvo, «San Abelardo, cronista...», *Actualidades*, II, p. 144.

<sup>146</sup> El pseudónimo procede del periodista riojano Sixto Sáenz de la Cámara (1825-1859), divulgador del socialismo utópico y revolucionario.

protagonista del volumen en el que se recogen todos esos artículos, aparecidos a lo largo de cuatro años, bajo el título de *La Capilla Sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*. En el prólogo del conjunto, que firma el «propio» Vázquez Montalbán y en el que se refiere a Sixto Cámara como una tercera persona, se produce un intenso juego ficcional. El prólogo asume la forma de un relato en el que aparece un diálogo donde el personaje de Vázquez Montalbán habla del tal Sixto y de los otros personajes que le rodean. En un punto dice haber interrogado al misterioso Sixto y reproduce directamente ese diálogo, en el que le advierte de la sospecha de que se inventa todos los personajes a los que refiere en sus artículos, como es el caso de Encarna. Al hacerlo, el personaje Vázquez Montalbán —su ortónimo— está lanzando una obvia e indirecta advertencia sobre la verdadera invención de todos esos personajes que pueblan los siguientes artículos, empezando por su yo principal, Sixto. De éste suministra una descripción casi novelesca de su carácter, en el que traza ciertos vínculos con el personaje histórico —del que toma el nombre y apellido—, al indicar su espíritu de socialista utópico y su impronta épica en su visión revolucionaria. Luego se refiere a su labor como *redactor* de sus artículos semanales en *Triunfo*, para lo que entromete a otros nombres reales, citando a Eduardo Haro Tecglen, así como a Luis Carandell<sup>147</sup>.

[...]

—Un día me gustaría decirle cuatro verdades a Encarna.

—Hum.

—¿Sabes qué se dice por Barcelona? Que todos esos personajes te los has inventado tú.

—Ya ves.

Pulcro aunque descuidado, silencioso las más veces, con un cansancio histórico casi igual al de Haro Tecglen y una eterna esperanza erótico-sentimental de adolescente, Sixto Cámara es el personaje que ha querido ser semana tras semana en la revista *Triunfo*. Yo creo que duerme seis días y resucita para escribir la Capilla, entregarla y volver a acostarse dispuesto a soñar con sus amigos. Su ideología es una mezcla de liberal jeffersoniano (muy en la línea trazada por Lionel Trilling en *La imaginación liberal*) y socialista de La Commune. Ama a las víctimas hasta las lágrimas y odia a los verdugos hasta la violencia. Sixto es ese personaje desnudo de alma al que todo hiere y nada abriga, ese personaje que todo intelectual lleva dentro de sí y abandona cuando se encarniza la lucha por la vida y por la historia. Sixto estaría dispuesto a morir en el asalto al Palacio de Invierno y poco después estaría dispuesto a morir en las represiones estalinianas.

—Es que es soltero y no tiene hijos.

Suele comentar Carandell en sus escasos raptos cínicos. Yo siento por Sixto Cámara un coro de atracciones y rechazos. Le quiero como si fuera ese tío soltero y

---

<sup>147</sup> Haro Tecglen fue redactor, columnista y subdirector de la revista *Triunfo* y Carandell fue responsable de la célebre sección «Celtiberia show».

liberal que todos deberíamos tener y lo odio como si fuera ese adolescente sensible que llevamos dentro y se nos agarra a las vísceras hasta que nos mata de insatisfacción.<sup>148</sup>

La audaz descripción del personaje ficticio que toma la palabra en los sucesivos artículos sitúa a su género en un lugar extraño entre la ficción y la apariencia de realidad. Vázquez Montalbán jugará otras tantas veces con su yo ensayístico para tensar esa identificación entre el yo de sus ensayos y su persona. Es así como en su *Manifiesto subnormal* —igual que hacía García Calvo cuando se servía de los modos del manifiesto— su yo vuelve a carecer de encarnadura personal y parece concretarse sólo en su enunciado, para asomar sólo una leve referencia a sí mismo como «subnormal»; lo cual, sumado a lo oblicuo de todo el disparatado *manifiesto*, deja en la ambigüedad más absoluta la deducción de quién es ese yo que se denomina a sí mismo con el concepto central de su disertación: la «lógica subnormal».

El deber de todo intelectual subnormal, consciente del precario equilibrio de la tolerancia que le justifica, es saber abastecer a la sociedad de todas las chucherías que dan realce al escaparate de la prosperidad. Y el subnormal que esto suscribe, no ha vacilado en poblar el escaparate con las más luminosas significaciones de la historia cultural presente. Todo por el precio módico de unas cien pesetas. [...].<sup>149</sup>

Lo más parecido al yo ensayístico que emite ese discurso se confiesa fiel cumplidor de la pauta anunciada del «intelectual subnormal», término general y por ello impersonal, que además suena tan rígido como ese otro similar de *intelectual orgánico* —alrededor del cual tanto gira la curiosidad de Vázquez Montalbán. Así pasa la gloria del yo ensayístico, reducido apenas a la sombra de un yo —único asidero para notar algún engarce con un sujeto real—, que se refiere a sí mismo sólo una vez, con esa parca fórmula, tan propia de la escritura declarativa de todo manifiesto: «el subnormal que esto suscribe». Se destaca así su empleo de la «máscara», entendida como el «desdoblamiento consciente del personaje» que es capaz de ofrecer la «distancia entre persona y mundo» o en otros términos: «el intelectual y la sociedad que le rodea», una realización de la «distancia crítica entre sujeto y objeto». Ésta sería una clave que explica un rasgo de la obra de Vázquez

---

<sup>148</sup> Vázquez Montalbán [Sixto Cámara], «El misterio Sixto Cámara», *La Capilla sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Barcelona, Kairós, 1975, p. 6.

<sup>149</sup> Vázquez Montalbán, «Trabajos escolares», *Manifiesto subnormal* (1970) en *Escritos subnormales*, Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 61.

Montalbán: una «visión de la posición (ideal)» para tratar de «controlar su propia imagen», así como su «influencia en el mundo». Pues sólo aquellas «personas y personajes» que, debido a su «capacidad de desdoblarse», o sea de «realizarse conscientemente a través de máscaras», son aquellos que «se acercan a la verdad sin pagarlo con su vida»<sup>150</sup>, lo cual es una táctica muy evidente en el yo ensayístico de Vázquez Montalbán.

Sánchez Ferlosio tampoco clarificará su yo ensayístico y, con mucha frecuencia, por ejemplo en sus retazos de *Vendrán más años y nos harán más ciegos* adoptará la impersonalidad de un yo con una voz de asertividad y textura míticas. Esta voz partirá del uso de un mito compartido, como la tradición bíblica o distintas formas del bagaje oriental. Del mito se servirá del hecho de que ya es conocido por un lector medio, precisamente para poder variarlo o verlo de otro modo y poder nombrarlo con laconismo al ser un argumento conocido. Así lo hace con la historia de Juan el Bautista, construyendo un remedo de narración mítica con todas las propiedades que este tipo de relato dispone, gracias a su genealogía oral: estilo sintético, concreción simbólica de los referentes, estructuras para el éxito nemotécnico o la ausencia de cualquier personaje que encarne al yo narrador —cosa que tanto lo distingue con el yo ensayístico más habitual. Para empezar, el fragmento ferlosiano responde a una estructura de tres partes que, a su vez, son una reiteración. Sobra advertir que la tríada y la repetición son estrategias nemotécnicas presentes en cualquier forma de literatura oral. La reiteración progresiva es la de un diálogo irreal desde escenarios distintos que califican la situación de cada personaje. Herodes desde la torre, entre comensales o en un tercer lugar sin especificar; y Juan desde la mazmorra, entre sus cadenas y, finalmente, la bandeja en donde yace su testa tajada. La tercera ocasión, disruptiva de la reiteración, sirve para sorprender al receptor y mantener el enigma sugestivo que el autor quiere mostrarle.

---

<sup>150</sup> «La máscara, como expresión del desdoblamiento consciente del personaje, marca y garantiza la distancia entre persona y mundo, entre el intelectual y la sociedad que le rodea. Es la expresión visible de la distancia crítica entre sujeto y objeto. Eso sería, según mi lectura de los ensayos y las novelas de Vázquez Montalbán, la visión de la posición (ideal) cara con el fin de poder controlar su propia imagen como también su influencia en el mundo. Sería la fórmula de “distance and control” que utilizó Ruth El Saffar para su magistral análisis de *Don Quijote de la Mancha*. Lo que ella analiza para la relación de Miguel de Cervantes frente a sus protagonistas, vale igualmente para la visión de Manuel Vázquez Montalbán: sólo aquellas personas y personajes que, gracias a su capacidad de desdoblarse, esto es, de realizarse conscientemente a través de máscaras, son las que se acercan a la verdad sin pagarlo con su vida.», Buschmann, «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán», p. 100.

(*Apócrifo del Bautista.*) «Pero tú, Juan, no eres el mesías», pensaba Herodes en lo alto de la torre; «Tú lo has dicho, Herodes, no lo soy», le contestaba Juan desde la profundidad de su mazmorra. «Ten cuidado, Juan, que tú no eres el mesías», murmuraba Herodes entre las voces de los comensales; «En efecto, Herodes, no lo soy», le susurraba Juan entre el crujir de sus cadenas. «Tú, Juan, no eres el mesías», volvió a decir Herodes por tercera vez; la cabeza cortada, en la bandeja de oro, ya no le respondió.<sup>151</sup>

La cabeza cortada que ya no responde. He ahí la potencia de una imagen preñada de significación y simbolismo, tan propia de la sedimentación y síntesis oral, que Sánchez Ferlosio acoge como detonante sugestivo. Tal estrategia sucederá a menudo cuando este ensayismo apele a algún referente literario: se buscará el nudo más intenso que permita encarar al lector ante un lugar de fuerte sugestión, alrededor del cual se despliega su argumento. Ahí está la cabeza cortada, como consecuencia de esa triple negación de Herodes y la insinuación con la que tal imagen emerge. En otro retazo vuelve a fijarse en esa misma secuencia y le añade una nueva nota que vuelve a dar una mirada particular al fragmento mítico compartido y que incide directamente en el lector.

(*El Bautista.*) La cabeza cortada tenía el oído contra la bandeja, como auscultando en el temblor del oro el tenebroso porvenir.<sup>152</sup>

La testa, así dispuesta sobre la insigue bandeja, supera la contingencia de esa postura ladeada sobre el recipiente y en ella ve Sánchez Ferlosio un hilo de sentido: el oído atiende al terrible futuro, precisamente él que era anunciador de un horizonte de buena nueva y que ahora quizá presienta el advenimiento de otro sacrificio. Ese oscuro presentimiento del futuro es otro dardo lanzado al receptor y, de alguna manera, otro lugar común en la voz ferlosiana. Ese mismo gusto por lo mítico puede adoptar cierto tinte oriental, desde el molde del proverbio, no sólo por la referencia al Buda, sino también por el imperativo de futuro, y la referencia nuevamente simbólica a los cuatro puntos cardinales, a la «noche», al «bosque» y al «árbol», así como a la «sombra» bajo la que cobijarse y ese inquietante «para siempre».

En vano, al norte, al sur, al este y al oeste recorrerás el bosque hasta la noche; sólo da con el árbol aquel que, como el Buda, va a sentarse a su sombra para siempre.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 12.

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> *Ibidem.*

La concentración del argumento mítico puede llegar al extremo tanto verbal como semántico, como en el caso de otra referencia mítica común: el suicidio de Judas, en el que asoma ese *decir* acusador del árbol en que se ha ahorcado.

«Es por el beso, no por las monedas.» Así dice en el árbol del ahorcado.<sup>154</sup>

La potencia está, de nuevo, en la mirada particular que impone el ensayo, obligando al lector a interrogarse sobre un objeto conocido, sobre el que abre una perspectiva inaudita: su sacrificio es necesario por la infamia del beso delator y no por haber cobrado por la delación. Esta nueva dicotomía sobre dos elementos que seguramente se habían asumido como equivalentes —como causa-efecto—, ahora se escinden y se sitúa al lector ante la disyuntiva de aceptar o no tal distinción. En todos estos casos el yo ensayístico se transmuta en la voz de un enunciado de maneras míticas, de nuevo disuelto en lo que dice y sin apenas emergencia de su figura como personaje emisor. Tal ausencia de una figura que se alce como interlocutora del lector y la propia distancia con la realidad que siempre supone el argumento mítico, muestra cómo puede forzarse y llevarse al límite ese acostumbrado requisito de realidad y, junto a éste, el de una personificación del yo emisor del ensayo.

Quizá sea Sánchez Ferlosio quien más claramente juegue con vulnerar esa apariencia real y la figuración de un yo, situando su ensayar en el filo entre la representación de lo real y la invención. Es el caso del inicio de uno de sus artículos en que hace partícipe a su lector de un sueño reciente, que ocupará la mayor parte del texto. ¿Cómo debe reaccionar el lector ante semejante dato? ¿En qué zona debe situar la secuencia relatada, en la de la representación de lo real o en la de la mera ficción? Por un lado, el lector puede asumir la reproducción del ensueño como un dato más que da consistencia real al yo ensayístico como individuo verdadero. Sin embargo, lo relatado ¿puede tomarse como un argumento que deba incidir de algún modo en el lector, si carece de sustantividad real? Pero, además, el sueño contiene factores que aumentan esa posición ambigua entre lo real y lo imaginado. Por una parte sitúa al yo ensayístico en un momento histórico imposible: como veinteañero soldado nazi en el terrorífico frente oriental (1941-1944); pero, al mismo tiempo, la concreción histórica de ese momento, sitúa al sueño en un ámbito verosímil: una realidad histórica

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 15.

conocida, pero vista desde la intimidad de uno de sus desdichados participantes. El relato del sueño se inicia con la llegada en tren del yo, convertido en un soldado más de la Wehrmacht, arribando a una zona de retaguardia del frente, donde observa todo con el asombro propio de la vivencia onírica: su condición de soldado, la aparente calma bélica y la ausencia de frío o nubes, a pesar de estar en Rusia.

Esta noche me veía yo en Rusia apeándome de un tren antiguo de vagones de madera la mitad de largos que los de hoy. La parada no era en una estación, sino en un bosque de coníferas, creo que más bien abetos. Había por allí en el andén, que no era más que una franja de tierra entre las vías y la línea de los árboles, soldados alemanes; otros pocos se apeaban de mi mismo tren. Y he aquí que yo también, no sé por qué, era soldado alemán y vestía el uniforme de la Wehrmacht (tenía yo 20 años, como en una gran parte de mis sueños; en otros tengo 14, rara vez otra edad). Mientras los otros recién llegados se detenían en el andén, saludando a alguno de los que allí estaban y poniéndose a charlar, yo me metía por un camino de tierra que iba por el bosque; entre los árboles, aquí y allá, había más soldados, solos o en grupo, en distintas actitudes y en ocio todos ellos; las pocas conversaciones se veían pero no se oían. El frente debía estar o muy lejos o en calma, pues tampoco sonaba ni un remoto disparo de cañón. Aun siendo aquello ciertamente Rusia (las determinaciones de Morfeo son por definición, y, en consecuencia, siempre inapelables), no había nieve ni hacía ningún frío y el cielo estaba limpio.<sup>155</sup>

El párrafo es el primero en un extenso relato de ese sueño, al que seguirá una indagación que acaba deduciendo que: «[...] El militarismo es un fenómeno esencialmente estético. [...]»<sup>156</sup>. ¿Cuál es la función de los varios párrafos dedicados a desarrollar la exposición de este supuesto sueño? ¿He ahí una fabulación propia de un protagonista que no es más que un yo discursivo, pero en ningún caso un yo trasunto de un individuo real que interpela a su lector?

En esta exploración de las concomitancias de ensayo y narración en las semejanzas de su yo discursivo, cabe atender a un caso concreto de ese yo narrativo que puede iluminar lo que ocurre con este yo ensayístico que pugna por alejarse del sujeto real que es autor del texto. El caso específico de yo narrativo son los de Javier Marías y Enrique Vila-Matas, según los analiza Pozuelo para comprender sus concomitancias con el tipo de yo que se desarrolla en el ensayo y su tensa y confusa disyuntiva entre la ficción y el compromiso con la realidad. Philippe Lejeune entiende el género autobiográfico como la «coincidencia de autor, narrador y personaje»<sup>157</sup>. A

---

<sup>155</sup> Sánchez Ferlosio, «Sueño y vigilia en armas», *Homilía del...*, p. 193.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>157</sup> «En efecto, en el fondo que dio origen a tal definición estaba su homología con la famosa definición que Lejeune había dado del género autobiográfico en que hablaba de que para que hubiera autobiografía era necesario que coincidieran la identidad del autor, del narrador y del personaje. [...]»,

partir de ahí destaca una distinción reveladora: en «la constitución de la voz narrativa ficcional», esta traída y llevada :«cuestión de la identidad» no supone una «cuestión de referencialidad», no son pruebas fiables de «representación de su mundo», porque se deja de lado el «estatuto de palabra imaginaria» que posee como «ficciones» que son<sup>158</sup>.

En la «relación texto-vida» se produce una reducción del «panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*», que cabe distinguir de la «autoficción». Es decir que la «figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial». De nuevo, la distinción del yo personal figurado y la referencialidad: un sujeto real; todo ello a pesar de que esta figuración de un yo «adopte retóricamente algunos de los protocolos» de tal referencialidad biográfica; de modo que se acerca y se asemeja a la «*presencia del autor*»<sup>159</sup>. Con todo ello puede establecerse de nuevo la separación entre la «autoficción» frente a la «figuración del yo», pues el «yo figurado» es un «narrador» que marca «la distancia respecto de quien escribe», de modo que toda posible «voz personal» se convierte en una «voz fantaseada», «figurada», «ficcionalizada», es decir, «literaria»<sup>160</sup>, como ocurría en el tipo de yo que eran capaces de tensar los anteriores pasajes de Sánchez Ferlosio o Vázquez Montalbán.

Porque todos estos casos de yo ensayístico que se distancian en distintos grados de un emisor real, se deben a que lo buscado en el enunciado ensayístico a veces puede coincidir con lo que ocurre en el de la narrativa fronteriza con éste: se

---

José María Pozuelo Yvancos, «Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas», Servicio de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2010, p. 17.

<sup>158</sup> «Además la búsqueda de referencialidad biográfica cuando se trata de la ficción, a menudo olvida que la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad, como si las ficciones fuesen fías de representación de su mundo, lo cuál significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen.», *ibidem*, p. 21.

<sup>159</sup> «[...] tal presunción y énfasis en la correlación de una relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia del autor*)», *ibidem*, p. 22.

<sup>160</sup> «Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica, según mostraré luego en los análisis concretos, en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma.», *ibidem*, p. 29.



trata de alcanzar una «voz personal» es decir, «voz de quien escribe», pero «no biográfica» o sea: «no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta». Es el caso de lo que puede denominarse como «voz reflexiva» que conforma una «figuración personal». Es la voz usada en el ensayo y que este par de novelistas usan en sus narraciones con una única diferencia: la voz ensayística sí debe conservar su «responsabilidad testimonial»; mientras que cuando este tipo de voz reflexiva opera en este tipo de narración: «se propone como acto de lenguaje ficticio» que encauzan los «narradores»<sup>161</sup>. Es la «voz» quien construye un «lugar discursivo» para el «yo», aquella que «pertenece y no le pertenece al autor» o al menos, en el que esa «pertenencia» lo es de un modo distinto al «referencial», pues tal pertenencia lo es como «voz figurada», que debe entenderse como un lugar en el que se produce una «solidaridad» entre un «yo pensante» y un «yo narrante»<sup>162</sup>.

Con todo ello, cobra sentido el hecho de que, en el caso ensayístico: la «obra», pues, «mide el modo de tratar los asuntos», se «adapta a los límites de su propio yo» en el cual —como es sabido— lo que importa no son tanto los «temas» como su «perspectiva acerca de ellos» y, por tanto, lo relevante es: «el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado», todo aquello que acaba siendo «hecho carne» de ese yo, ayudado con esa «libertad» de pensamiento que está regida por su «propia voluntad»<sup>163</sup>.

El tipo de «estilo» que deriva de este tipo de yo y su voz es el de una: «propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser», una manera que no es «exhaustiva, ni fundada en autoridades», sino siempre una manera

---

<sup>161</sup> «[...] ¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré voz reflexiva, que comúnmente conocemos asociada al ensayo y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores. [...]», *ibidem*, pp. 29-30.

<sup>162</sup> «[...] Es una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante.», *ibidem*, p. 30.

<sup>163</sup> «[...] Mucho podremos aprender de nuestros dos escritores si acudimos a esta primera figuración del yo, que supuso un cambio radical en el estatuto narrativo y no únicamente en lo que dice (que es lo que suele hacerse cuando los críticos hablan de Ensayo). [...] Titula así su obra en la medida en que ésta mide el modo de tratar los asuntos, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, límites de conocimiento, de capacidad o de conveniencia. Importan menos aquí los temas que su perspectiva acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad. [...]», *ibidem*, pp. 31-32.

«asimilada y perspectivizada» respecto a la mirada sobre un asunto<sup>164</sup>. Desde ahí, el ensayo puede comprenderse como la forma en la que prevalece y domina el «tiempo del Discurrir mismo o la enunciación», en lugar del tiempo histórico. Por eso, aunque parezca contradictorio por lo ya entrevisto del género, lo que importa en éste no es, estrictamente: las «cosas como fueron para un autor», de lo que se derivaría sólo la conocida limitación de éste, inserto en su limitada perspectiva frente a las cosas. Porque, si fuera así, desde una «perspectiva solamente histórica», lo afirmado o argumentado en tal texto «verían decaer su interés», debido a la «progresión del conocimiento», la cual dejaría sin «actualidad» lo ahí aseverado<sup>165</sup>. Mas de lo que no puede deshacerse este género es de la «Tensión discursiva del autor» pues, sin ésta, el ensayo «no resistiría el paso del tiempo». Porque su «valor literario» no está en si sus afirmaciones son o no refutables, sino que está en la «ejecución» misma de las afirmaciones como «cimiento de la propia forma»<sup>166</sup>.

Es por ello que es tan determinante esta virtud del género: la «capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos», pues lo que deja claro el ensayismo es que «los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable», sino que «logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente», porque «vive en la enunciación misma de su forma»<sup>167</sup>. Pues en el ensayismo sucede igual que en este tipo colindante de narrativa en el que, para que pueda emerger la experiencia, se hace imprescindible formular una «voz narrativa» con la virtud de que «no permita fácilmente el deslinde entre la «historia narrada» y la «reflexión o pensamiento

---

<sup>164</sup> «[...] están delimitando no un género como clase de textos ya definida, sino una *attitude*, un modo de proceder en la organización del discurso, un *estilo*, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada, la mirada desde la que aborda cuanto asunto trate.», *ibidem*, p. 33.

<sup>165</sup> «El ensayo, desde mi punto de vista hace que prevalezca precisamente el tiempo del Discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma. En un ensayo no nos importan tanto las cosas como fueron para un autor, que pudo por ello en el nivel de los hechos, equivocarse o ser sobrepasado por el avance de los conocimientos en cada uno de los asuntos. Mirados desde una perspectiva de los hechos, es decir desde una perspectiva solamente histórica, las propias afirmaciones o argumentos de los ensayos verían decaer su interés desde el momento en que la progresión de conocimiento sobre los hechos que trata los deja sin actualidad. [...].», *ibidem*.

<sup>166</sup> «Si por el contrario hacemos desaparecer la *Tensión discursiva del autor*, no hay ensayo que resista el paso del tiempo, y por ello el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura, o mejor, cimiento de la propia forma.», *ibidem*, p. 34.

<sup>167</sup> «Movimiento crítico, mirada intelectual, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Es la capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma.», *ibidem*.

inserto a propósito de ella»<sup>168</sup>. Tal problemática mezcla es la que también ocurre en la voz del ensayo en el tratamiento de sus objetos: su exposición y la reflexión van indisolublemente ligadas. Pero lo esencial sigue radicando en lo que ya se sabe: el ensayo es esa «escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada», en tanto que se resiste a la separación de la «Enunciación» y el «Autor». Una separación que sí ocurre en esta particular «voz narrativa» y su «yo personal figurado», pues esta voz sí son «ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario»<sup>169</sup>.

Por otra parte, si se puede estimar que el género ensayístico es: «the most direct form of prose communication between author and reader», es porque está conformado con esta combinación de: «deliberate egotism» y «self-revelation», hasta el punto de que pudiera simplificarse todo en una última sentencia: «the essayist must never be more than one character» —según sostiene Elizabeth Drew. Debe ser un carácter, mas, de nuevo, debe atenderse que para el ensayista: «the personality with which he writes may not be entirely his own», la única exigencia es que «it must be a complete personality». Será a esa personalidad a la que el lector pueda acercarse, rondarla y entrar en franco contacto, casi inmediato, con ella: «we can walk round them and feel we know them in the most actual and tangible way», hasta el punto de que puede congraciarse de alcanzar este indispensable: «sense of intimacy with the essay-writer», pues tal sensación es siempre un elemento que es: «the essential of his peculiar and difficult art».

Pero es indispensable que se observe una adecuada coherencia personal en ese yo, pues debe: «always be the same person» y el lector no debe sentirse «out of his company». La clave es que tal continuidad de ese carácter se refleje en el heterogéneo y diverso curso por donde se guía al lector, a través de distintos objetos a los que está invitando a quien lee, ya que lo que perdura indeleble y es lo sustancial en el género es que, a lo largo de todo el discurso ensayístico, esa voz pretende es: «to remind us all the time that it is his vision of them we are sharing». La mirada sobre el objeto es aquello que se da al lector y en el que éste experimenta la íntima comunicación con

---

<sup>168</sup> «[...] Para que tal experiencia emerja se necesita haber creado una voz narrativa que no permita fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella. [...].», *ibidem*, p. 35.

<sup>169</sup> «Ese yo narrativo-reflexivo figurado en las novelas de que me propongo analizar marcaría, eso sí, una diferencia que lo separaría de la particularidad del Ensayo como forma de *Discurso ejecutivo*. El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal figurado como voz narrativa en las novelas, que son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario. [...].», *ibidem*.

esa personalidad del yo ensayístico. Se produce, de este modo, un desplazamiento del interés: «from the subject of the essay, to the kind of mind and being —the personality— which is writing of that subject», luego, del yo ensayístico que piensa el objeto, por encima de tal objeto.

El suyo es un «creative egotism» que supone «the secret of the essayist» que, al aparecer trazada por el arte del autor, parece: «the most simple and natural thing in the world», pero la verdad es que necesita ser: «presented with supreme skill» para ser efectivo. La misma paradoja que sucede con el aspecto en que se presenta el tema que puede: «appears desultory and meandering» y, sin embargo, aunque parezca contradictorio: «is really the most carefully conceived and constructed of unities»<sup>170</sup>. He ahí algo en torno a la manera en la realización ensayística que se irá constatando en adelante: este juego de un trazo que aparenta la simple casualidad contingente, pero que, en realidad, es producto de una calculada necesidad del artista.

La «estructura comunicativa» del ensayo es semejante a la de los demás géneros literarios, no obstante existen fecundas «diferencias radicales» entre éste y los demás géneros de ficción. Pues en la narrativa el «esquema» de «narrador, obra y

---

<sup>170</sup> «The essay (the world was used by Montaigne simply to denote experiments in a new form of writing) is the most direct form of prose communication between author and reader: it is deliberate egotism and self-revelation. [...].

[...] But the essayist must never be more than one character. The personality with which he writes may not be entirely his own, but it must be a complete personality. [...] We can walk round them and feel we know them in the most actual and tangible way. And we must have this sense of intimacy with the essay-writer, it is the essential of his peculiar and difficult art. He must always be the same person, and we must never be out of his company. Whatever other personality or situation or circumstance he presents, whatever book or picture or actor he is discussing, he is at pains to remind us all the time that it is his vision of them we are sharing. The main interest is always shifted subtly from the subject of the essay, to the kind of mind and being —the personality— which is writing of that subject. Creative egotism is the secret of the essayist, an egotism which appears, in the hands of an artist, as in it were the most simple and natural thing in the world, while in reality it is never successful unless it is presented with supreme skill. Just as his subject matter appears desultory and meandering, and is really the most carefully conceived and constructed of unities.» [El ensayo (el mundo fue utilizado por Montaigne simplemente para denotar experimentos en una nueva forma de escritura) es la forma más directa de comunicación en prosa entre autor y lector: es egoísmo deliberado y auto-revelación. (...).

(...) Pero el ensayista nunca debe ser más que un personaje. La personalidad con la que escribe no puede ser enteramente suya, pero debe ser una personalidad completa. (...) Podemos caminar alrededor de ellos y sentir que los conocemos de la manera más real y tangible. Y debemos tener esta sensación de intimidad con el ensayista, es lo esencial de su peculiar y difícil arte. Siempre debe ser la misma persona y nunca debemos estar fuera de su compañía. Cualquiera que sea la otra personalidad, situación o circunstancia que presente, cualquier libro, cuadro o actor sobre el que está discutiendo, se esfuerza por recordarnos todo el tiempo que es su propia visión de éstos lo que estamos compartiendo. El interés principal siempre se desplaza sutilmente del tema del ensayo al tipo de mente y de ser —la personalidad— que está escribiendo sobre ese tema. El egoísmo creador es el secreto del ensayista, un egoísmo que aparece en manos de un artista, ya que en éste era lo más simple y natural del mundo, cuando en realidad nunca es fructífero a menos que se le presente con una habilidad suprema. De la misma manera que su tema parece inconexo y sinuoso pero es realmente el más cuidadosamente concebido y construido en unidades.], Elizabeth Drew, «The Essay», *The Enjoyment of Literature*, Nueva York, W. W. Norton, 1935, pp. 42-43.

lector» es distinto al del ensayo, en tanto en que en este caso no hay «narrador ni acción», sino «un hablante cuyo punto de vista concuerda con el del autor», debido a que la dicción ensayística se emprende desde una «perspectiva individual, personal y subjetiva» y lo *dicho* por el «hablante» —su «mensaje»—, «no constituye un mundo ficticio»; un factor que «lo caracteriza como un acto comunicativo “histórico”». Como se trata de un «lenguaje “histórico”», éste es capaz de asumir el «desarrollo, pero no el relato»<sup>171</sup>. He ahí otra clave distintiva del ensayo respecto a la narración. Lo singular del ensayo respecto a la demás literatura consiste en que «obedece» a un «sistema de signos de primer grado», es decir, a un «nivel de lenguaje particular»; por lo cual, se funda como «forma especial de representar la realidad». Su «diferencia», partiendo de una visión lingüística, reside en que el ensayo es un «metalenguaje», frente a los demás géneros literarios que pertenecen a un «sistema connotativo de signos o de segundo grado» —como propone Fernando de Toro<sup>172</sup>.

Así se alza el yo del ensayo como el cimiento primario de todo el género. Un yo que busca distintos modos con los que ser dicho en su enunciado y, con ello, ser percibido por el lector, que lo tomará como asidero con el que entrar a la lectura. Ese yo será la vía para alcanzar un sentido firme de realidad sobre el que se va a sostener esa inserción certera del lector en el discurso. Todo lo cual es compatible con el hecho de que ese yo, al ser discursivo, sea siempre una construcción distinta al sujeto real del autor; cosa que permite, en algunos casos, incluso utilizar un yo tensamente distante de cualquier emisor real y, sin embargo, éste, es capaz de no decaer en el mantenimiento de la consistencia real de su enunciado.

---

<sup>171</sup> «[...] A esta estructura comunicativa pertenece el ensayo como todos los otros géneros literarios. Sin embargo, existen unas diferencias radicales entre el ensayo y otros géneros literarios. En la narrativa, por ejemplo, el esquema narrador obra y lector difiere del ensayo en que éste no tiene narrador ni acción, sino un hablante cuyo punto de vista concuerda con el del autor. El ensayo parte de una perspectiva individual, personal y subjetiva. Lo que nos “dice” el hablante, es decir, el mensaje, no constituye un mundo ficticio, lo que lo caracteriza como un acto comunicativo “histórico”. Este lenguaje “histórico” admite desarrollo, pero no el relato. [...]», Fernando de Toro, «*El laberinto de la soledad y la forma del ensayo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345, 1979, p. 401.

<sup>172</sup> «[...] El ensayo obedece, a diferencia de otros discursos literarios, a un sistema de signos de primer grado, es decir, a un nivel de lenguaje particular; por ende, constituye una forma especial de representar la realidad. Esta diferencia se explica desde el punto de vista lingüístico si se acepta que el ensayo es un metalenguaje, mientras los otros discursos literarios pertenecen a un sistema connotativo de signos o de segundo grado.», *ibidem*, p. 345.



## I.2. LA VOZ





## UN TONO

La plasmación de este yo en el texto ensayístico es una voz; lo que se ejecuta como enunciado y es percibido más directamente por el lector es esta voz, en cuya articulación, temperamento y estrategia es en donde aparecen buena parte de las recurrencias que explican lo ensayístico. Quizá por eso, en su capital reflexión sobre el género, Adorno destacará un aspecto clave: el «esfuerzo ilimitado» que el ensayo impone sobre la «exposición», a diferencia del que reclama sobre su «asunto» —entiéndase detrás de ello, la permanente dualidad entre expresión y contenido. A partir de ese par elemental, se comprueba que la prosa ensayística, respecto al «pensamiento tradicional» —el resto de prosa filosófica—, es «más abierto» en cuanto al contenido, debido a su oposición general a todo lo sistemático y su autonomía; pero también es «más cerrado» en cuanto a la «expresión», debido a que implica este «trabajo enfático» sobre la «exposición», muy superior al que dedica a sus contenidos.

Este género es consciente de esta separación entre «exposición» y «asunto» a diferencia de lo que ocurre en esa prosa de pensamiento que es ajena al ensayo literario. Pues en ésta, prácticamente no se considera tal hiato y puede llegarse al espejismo de creer que el propio «asunto» trae consigo su modo de «exposición», el cual no sería más que un neutro vehículo de lo fundamental: el asunto o contenido. Sin embargo, en el ensayo más literario, al ser consideradas como dos instancias distintas que se complementan, ello obliga a que la expresión o «exposición» deba disponer de una labor específica y ya no supeditada a la preponderancia de un contenido al que sólo se debe encauzar. Pero, además, como el ensayo «se abre» en su asunto, abandonando la rigidez de lo sistemático y adquiriendo la autonomía del texto que se «basta a sí mismo», es entonces cuando la «exposición» cobra particular protagonismo e independencia respecto a los asuntos que debe acoger. De manera que en el caso ensayístico, la «exposición» o expresión —que en el ensayo siempre se cuaja en la «voz» de un «yo» proyectada hacia un lector— se convierte en el polo predominante en la dualidad clásica expresión/contenido. Por allí hay que buscar el enlace del género con el «arte», esto es, con la literatura, a diferencia de toda prosa de

pensamiento que es ajena a éste, por el menor protagonismo y autonomía de su expresión<sup>192</sup>.

Ante esta dualidad, Max Bense menciona la de «tendencia» y de «expresión», a partir de la cual debe observarse que el pensamiento, siempre tiene una inclinación o propensión, pero su «expresión» se produce «sígnicamente». Es decir, que se trata de la «expresión» de una «relación» con una «objetividad», un contenido. Se trata de una «prosa calculadora» en la que se produce una «fuerte precisión expresiva». Por eso puede denominarse como «criptorraconal» en el sentido de que «esconde su razón», porque entiende que no es sólo «tendencia», sino también «expresión»; o sea «poesía», porque se dedica a la «creación» más que a la «tendencia». Todo ello porque se busca «una intención de la forma» y no del «pensamiento», pues lo que se activa en el ensayo es la «expresión del deseo» y no tanto el «conocimiento»<sup>193</sup>. Por eso debe entenderse que en la «frase bella» hay algo así como la «semilla» del «conjunto del ensayo». Unas «frases atractivas» genuinas del ensayismo, en las que se hace patente la imposibilidad de deslindar «poesía y prosa»; aquellas que tienen en sí el germen de la indefinición genérica, en este caso entre los vastos campos de poesía y prosa. Pero lo fundamental radica en que estas «frases» características del género son siempre «fragmentos» de una «conversación plena de sentido», de un «discurso perfecto», de un «cuerpo de lenguaje». Esta «frase», semilla del discurso ensayístico es, por tanto, el retazo o «fragmento» verbal de un enunciado mayor, pleno: «conversación», «discurso» o «pensamiento puntual» y, así mismo, una «deducción acabada» que pudiera semejar con la *idea* platónica que, de pronto, se hiciera

---

<sup>192</sup> «Es a la vez más abierto y más cerrado de lo que le gustaría al pensamiento tradicional. Más abierto en la medida en que, por su estructura, niega toda sistematicidad y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más estrechamente se atiene a esa negación; los residuos sistemáticos en los ensayos, por ejemplo la infiltración en estudios literarios de filosofemas aportados tal cual y ampliamente difundidos, no tienen más valor que las trivialidades psicológicas. Pero el ensayo es más cerrado porque trabaja enfáticamente la forma de exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y asunto le impone a la primera un esfuerzo ilimitado. Esto es lo único que el ensayo tiene de parecido con el arte; [...]», Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma», *Notas sobre literatura* [«Der Essay als Form», *Noten zur Literatur*] (1958), *Obra completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, p. 28.

<sup>193</sup> «[...] No es sólo que el pensamiento de este escritor tenga una tendencia, sino que la expresión del pensamiento grita sígnicamente, la prosa se muestra acá y allá cuando en forma calculada posee las formas sígnicas para determinados giros que deben expresar una determinada relación con una determinada objetividad. Esta curiosa prosa calculadora respira evidentemente el espíritu de una fuerte precisión expresiva, es criptorraconal. Esconde su razón. ¿Por qué? Porque no es pura tendencia sino que, de manera coincidente, es también poesía, se extiende en aras de la creación, no en aras de la tendencia. Así debe ser cuando se persigue una intención de la forma, no del pensamiento; cuando no es el conocimiento sino la expresión del deseo lo que se pone en marcha.», Max Bense, «Sobre el ensayo y su prosa» [«Über den Essay und seine Prosa»], Martha Piña Zentella [trad.], *Cuadernos de los Seminarios Permanentes*, México, CC y DEL, 2004, p. 23.

presente por retazos verbales. Se trata de una naturaleza de reverberación de un discurso mayor y perfecto que late opacamente y del que sólo emerge en forma de retales enunciativos en esa «voz» discontinua e imperfecta que emite el texto ensayístico; pero que, sin embargo, atrae bellamente por ese discurso mayor que tal fragmentariedad oculta, pero demuestra<sup>194</sup>.

La gran hazaña del ensayo atrayendo a un lector se cumple sólo algunas veces, según cree Woolf, que se pregunta cual debe ser el ingrediente que use, toda vez que no dispone de los señuelos de la novela —una historia— o del poema —una rima— en cambio: «what art can the essayist use in these short lengths of prose» para conseguir su objetivo hacia su lector, manteniéndolo en tensión e introduciéndolo en esa espiral intensificadora de la conciencia: «to sting us wide awake and fix us in a trance which is not sleep but rather an intensification of life». La única argucia que sirve para hacerse con el ánimo de quien lee es sencilla, debe saber: «how to write»<sup>195</sup>. Es decir que todo está en el modo de articular su voz, disponer con delicadeza los componentes de su enunciado, confeccionar una acertada expresión.

Analizando el público lector inglés de la década de 1890, Woolf destaca que éste estaba «accustomed to exhortation, information, and denunciation» y, de pronto, se vieron sorprendidos por una voz que se dirigía a sus lectores coloquialmente lo que les hacía suponer que era una voz que perteneciese «to a man no larger than themselves», alguien que, como ellos, se gozaba y padecía: «by private joys and sorrows» y que, a diferencia de otras voces, no tenía preparado para suministrarles una lección cerrada: «had no gospel to preach and no learning to

---

<sup>194</sup> «Debo acentuar en este punto que en cada ensayo se presentan frases bellas cada una de las cuales debe ser tratada como si fuese la semilla del conjunto del ensayo, sobre la cual uno siempre puede volver. Son frases atractivas de una prosa en las cuales se puede estudiar que no existe en este caso una frontera precisa entre poesía y prosa. Son de igual modo las frases elementales de un ensayo que pertenecen tanto a la poesía como a la prosa. Son los fragmentos de una «conversación plena de sentido», es decir, los fragmentos de un discurso perfecto y de un cuerpo de lenguaje que nos alcanza como una parte de la naturaleza, y son fragmentos de un pensamiento puntual, y por tanto de una deducción acabada, que nos alcanza como una parte de la idea platónica. [...]», *ibidem*, p. 25.

<sup>195</sup> «[...] So great a feat is seldom accomplished, though the fault may well be as much on the reader's side as on the writer's. Habit and lethargy have dulled his palate. A novel has a story, a poem rhyme; but what art can the essayist use in these short lengths of prose to sting us wide awake and fix us in a trance which is not sleep but rather an intensification of life—a basking, with every faculty alert, in the sun of pleasure? He must know—that is the first essential—how to write. [...]» [«(...) Una hazaña tan grande se logra muy rara vez, aunque la culpa puede estar tanto del lado del lector como del escritor. El hábito y el letargo han entumecido su paladar. Una novela tiene una historia, un poema rima; ¿pero qué arte puede usar el ensayista en estas cortas porciones de prosa para mantenernos despabilados —disfrutando, con todos los sentidos alertas, del tibio sol del placer— y fijarnos en un trance que no sea sueño sino una intensificación de la vida? Debe saber —es un requisito fundamental— cómo escribir. (...)»], Woolf, «The modern essay», p. 243.

impart». La gran novedad es que esa voz sutil daba consistencia a un hecho: «he was himself, simply and directly, and himself he has remained». He ahí por tanto lo que puede considerarse una voz ensayística capaz de emplear: «the essayist's most proper but most dangerous and delicate tool», como es la personalidad de un yo.

Pues esa voz concreta a la que se refiere, la del ensayista Max Beerbohm (1872-1956), quien en el panorama del ensayismo de esa época fue quien introdujo «personality into literature», una infiltración que en ningún caso es fruto del descuido: «not unconsciously and impurely», sino que es parte de una decisión: «so consciously and purely», hasta el punto que se llegan a desconocer cuales son los vínculos entre el ensayista y el individuo que se vislumbra ahí. Aquello que el lector acaba por percibir es que «the spirit of personality permeates every word that he writes», puesto que para Woolf está claro que «the triumph is the triumph of style» ya que en el estilo se inmiscuye toda esa difusa pero sustancial personalidad, y ese estilo se proyecta desde una voz que lo ocupa todo y que da a conocer a un yo. Por eso, nuevamente, se advierte que sólo sabiendo «how to write» se podrá lograr eso tan arduo como es el uso de uno mismo para lo literario: «you can make use in literature of yourself». Una labor delicada porque la potencia del yo frente a la literatura tiene doble filo: «it is essential to literatura» y, no obstante, «is also its most dangerous antagonist». Por eso el tenso equilibrio del ensayista deberá: «never to be yourself and yet always —that is the problem»<sup>196</sup>, así será siempre la ambigua relación del ensayista con el yo

---

<sup>196</sup> «[...] Thus, sometime in the nineties, it must have surprised readers accustomed to exhortation, information, and denunciation to find themselves familiarly addressed by a voice which seemed to belong to a man no larger than themselves. He was affected by private joys and sorrows and had no gospel to preach and no learning to impart. He was himself, simply and directly, and himself he has remained. Once again we have an essayist capable of using the essayist's most proper but most dangerous and delicate tool. He has brought personality into literature, not unconsciously and impurely, but so consciously and purely that we do not know whether there is any relation between Max the essayist and Mr. Beerbohm the man. We only know that the spirit of personality permeates every word that he writes. The triumph is the triumph of style. For it is only by knowing how to write that you can make use in literature of yourself; that self which, while it is essential to literature, is also its most dangerous antagonist. Never to be yourself and yet always —that is the problem. [...]» [«(...) Así, durante los noventa, pudo haber sorprendido a los lectores acostumbrados a la exhortación, la información, la denuncia, ver cómo se dirigía con familiaridad a ellos una voz que parecía pertenecer a alguien no diferente a ellos mismos. Alguien que era afectado por las alegrías y las penas domésticas y que no tenía un sermón que predicar ni enseñanzas que impartir. Alguien que era él mismo, directa y sencillamente, y que habría de permanecer siendo él mismo. Una vez más tenemos a un ensayista capaz de emplear el instrumento más conveniente —pero también el más delicado y peligroso— del ensayo. Él llevó la personalidad a la literatura, no inconscientemente y descuidadamente, sino tan consciente y cuidadosamente que no sabemos si hay alguna relación entre el Max ensayista y Mr Beerbohm el hombre. Sólo sabemos que el espíritu de su personalidad permea cada palabra que escribe. El triunfo es el triunfo del estilo. Pues sólo sabiendo cómo escribir puede uno utilizarse a sí mismo en la literatura; ese yo que, si bien es esencial a la literatura, es también su más peligroso antagonista. Nunca ser uno y serlo siempre, ése es el problema. (...)»], Woolf, «The modern essay», pp. 245-246.

ensayístico expandido en su enunciado desde una voz: debe sostenerse en la contradicción de nunca poder ser él mismo como sujeto real en el texto pero, a la vez, debe serlo de algún modo siempre que esa voz se profiere.

## LA VOZ QUE DESCRIBE UNA ACTITUD

La relevancia de esta voz en que se da el yo ensayístico y su enunciado está en su capacidad de traer consigo una definida actitud, que será la de ese yo que se figura por detrás. Alrededor de esta voz, Georg Lukács emplea otra dualidad al aproximarse al género: la del «destino» y la «forma», que con algunos matices vuelve a remitirnos a la de expresión y contenido. Para empezar, la escritura podría concebirse como una forma de «poner el mundo en el símbolo de una relación del destino», un «problema del destino» que deriva en un «problema de la forma». Por tanto, se produce siempre un encadenamiento entre un «destino» con el cual la escritura pretende trazar una relación y una forma consiguiente que plasme todo ello. En efecto, la distinción de ambos factores sólo es posible desde la «abstracción». Lo crucial es que para el ensayo «la forma se hace destino», esto es, como señalaba Adorno y Bense: la «expresión» se alza sobre el «contenido», lo acaba determinando; la voz que se proyecta en el ensayo, condiciona o trae en sí, el objeto o asunto al que refiere. El «destino» es «inmaterial» en ausencia de aquello que le da «cuerpo»: su forma. El «crítico», el «ensayista», es quien sabe distinguir lo propio del «destino» en las «formas»<sup>197</sup>.

Mas la «forma» es siempre una «vivencia» para el ensayista, pues trae en sí toda una serie de «contenidos anímicos» que ésta dispone en sí oblicuamente: de forma «indirecta» e incluso «inconsciente». El aspecto de esta «forma» es el de la «voz» que ocupa el ensayo: son la concreción de una «vivencia» y sus «contenidos

---

<sup>197</sup> «[...] Todo escribir pone el mundo en el símbolo de una relación del destino; el problema del destino determina siempre el problema de la forma. Esta unidad, esta coexistencia es tan intensa que un elemento no aparece nunca sin el otro, y la separación solo es, también aquí, posible en la abstracción. La distinción, pues, que pretendo practicar aquí parece ser prácticamente solo una diferencia de acentuación: la poesía recibe del destino su perfil, su forma; la forma aparece en ella siempre y solo como destino; en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino. [...]», Georg Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», *El alma y las formas* [«Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper», *Die Seele und die Formen*] (1911), Antonio Lastra [ed.], Manuel Sacristán [trad], Publicacions Universitat de València, 2013, p. 47-48.

ánimicos» están adheridos a su discurrir, proyectándose de modo oblicuo<sup>198</sup>. Cuando las «cosas», los «sentimientos» y las «vivencias» «devienen formas» se produce el «momento crucial del crítico» o ensayista, aquél en que se acierta a unificar «lo externo y lo interno», «el alma y la forma». Esa es la virtud de la «voz» del ensayo: muestra esa singular conjunción del contenido y su expresión<sup>199</sup>. Pues en este género la «forma» es toda la «realidad» pero, ante todo, es la «voz» con la que formula sus preguntas y en ello se explicaría la inclinación ensayística a que sus objetos de estudio sean «la literatura y el arte». Por tanto, hay siempre una necesidad del ensayista de una «forma» asumida como «vivencia» y de servirse solamente de la «vida» que la forma posee y que refleja al darse. Se trataría de «vivenciar la vida misma», consiguiendo, para esa materia vital, una «forma»<sup>200</sup>.

Es por ello que el ensayismo suele acercarse a todo aquello que le reconoce su condición de voz, en particular, todas aquellas formas discursivas que están más cerca de la representación de una voz que enuncia. Por eso contiene en sí rasgos de esos tipos de discurso que mejor captan el «pulso de la vida cotidiana» a través de una suerte de diálogo sólo parcialmente captado, como pueden ser: la cita, la glosa, la carta, la apología o el soliloquio<sup>201</sup>. Esta voz, que trata de proyectarse con el impulso y el tinte del diálogo, debe conseguir que la actitud consustanciada en su enunciado

---

<sup>198</sup> «Pues el destino, despojado de su unicidad y de su casualidad, es tan aéreamente inmaterial como todo otro material sin cuerpo de estos escritos; es pues tan incapaz de darles una forma como ellos mismos de prescindir de toda inclinación y posibilidad naturales de adensarse en forma.

Por ello estos escritos hablan de las formas. El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente. La forma es su gran vivencia; es como realidad inmediata lo que tiene naturaleza de imagen, lo realmente vivo de sus escritos.[...].», *ibidem*, p. 48.

<sup>199</sup> «El momento crucial del crítico, 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, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y la forma. [...].», *ibidem*.

<sup>200</sup> «[...] En los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida: esta es la realidad, el motivo más profundo de que los materiales típicos naturales del crítico sean la literatura y el arte. [...] Pues el ensayista necesita la forma solo como vivencia y solo la vida de la forma, solo la realidad anímica viva contenida en ella. Mas esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata, sensible, de la vida, se puede tomar de ella y proyectar en ella; gracias a este esquema de las vivencias es posible vivenciar la vida misma y darle forma.», *ibidem*, p. 49.

<sup>201</sup> «[...] Acoge en su seno la cita y la glosa de los textos clásicos, a la vez que traza el curso incierto de un nuevo camino de experiencia. Recoge la pulsación de la vida cotidiana lo mismo que los secretos de la convivencia, la ética y la política. Se abre, en general, a todos los registros de lo humano, los prácticos fundamentalmente, pero también los teóricos, teniendo así el puente entre el espíritu del humanismo y la nueva ciencia. Discurre, dialoga, monologa. En él cabe la carta, el diálogo, la apología, el soliloquio... [...].», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 5.

sea la propicia para alcanzar ese clima de posible conversación con un lector. Por eso, este talante del «ensayista familiar» deberá ser, pues, el de la «simpatía», para conseguir una forma de comunicación cordial con su lector. Tal y como James Willis Robb describe la disposición de la voz que Alfonso Reyes emite en su discurso cuando debe enfrentar al objeto de su ensayar: «mirada de amistosa comprensión que toca de simpatía hasta su tratamiento de aquellos con quienes tiene alguna *diferencia*», de lo que se deriva un gran apetito hacia multiplicidad de objetos e individuos. Una simpatía que es el fruto de una: «identidad con toda clase de cosas y de hombres», una muestra del «verdadero humanismo esencial» que hace uno a «conocimiento, belleza y amor»<sup>202</sup>.

En el plano de los condicionantes de esta voz ensayística, los ensayistas de la muestra ilustran las posibilidades de este factor práctico de enunciado ensayístico, tan determinante en su predisposición hacia el lector. Es así cómo Sánchez Ferlosio encabeza un volumen de artículos, previamente aparecidos en prensa, con un artículo: «Homilía del ratón» que inaugura el conjunto «a manera de prólogo» y cuyo título acaba denominando todo el volumen. Como el epígrafe ya anuncia, se trata del uso de ese género discursivo, central en la liturgia de la misa, que se basa especialmente en un razonamiento moral en el que se distribuyen elogios a las virtudes y reprobaciones a los vicios, siempre a raíz de una exégesis de la lectura del día. Todas estas características son usadas en este remedo de homilía, en el que se interroga sobre algo así como la estabilidad del juicio que califica a los «buenos» y «malos». De lo que correspondería a la exégesis de la lectura, sólo permanece alguna referencia a Dante y, sobre todo, a un fragmento de un cuadro, que sirven de ilustración. Pero la combinación de la homilía con la figura del «ratón» tiene que ver con la parodia de ese grave género, aunque también sirve para denominar a su emisor. La figura de este «ratón» como oficiante de la homilía, seguramente procede de la imaginería refranera que siempre acompaña a la voz ferlosiana: «Más vale ser cabeza de ratón que cola de león».

---

<sup>202</sup> «*Simpatía* con su calidad afín de *cortesía*, describe no sólo la actitud del ensayista familiar, la de comunicarse cordialmente con su lector, sino también la actitud central de Reyes para con todas las personas y cosas que resultan ser objeto de su mirada crítica: mirada de amistosa comprensión que toca de simpatía hasta su tratamiento de aquellos con quienes tiene alguna *diferencia*. Se refleja en su interés por todas las culturas y su sensibilidad hacia la afinidad e interrelación que existe entre ellas. Simpatía es identidad con toda clase de cosas y de hombres: el verdadero humanismo esencial, donde se unen conocimiento, belleza y amor.», James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 10.

La segunda mitad de este sermón se queja de ese tipo de individuo que, pasada su media edad, se resigna a su situación y no lucha por cambiar su «signo irrevocable». En esta queja contra la falta de rebeldía se insinúa una de las funciones básicas del ensayo: el desacato que esta voz muestra, para destacar el gesto que caracterizan todos los artículos del conjunto. Esta actitud indómita se observa en las expresiones bélicas empleadas y el ataque a esa «raya» que determina implacablemente la zona de luz y la de sombra, es decir, la imposición de lo que está bien y lo que está mal. Luego, reproduce la habitual apóstrofe al oyente —parte básica de toda homilía—, contra la rendición del individuo ante lo inevitable. Para ello usa una pequeña figurita del multitudinario cuadro de El Bosco: *El triunfo de la muerte*<sup>203</sup>, en el que la Muerte, transfigurada en un gran ejército, va aniquilando a toda una serie de desdichados mortales. En el extremo inferior derecho, un hombre joven con atuendo rojizo y con rostro horrorizado, empieza a desenvainar su espada para repeler la segura embestida de alguno de los esqueléticos soldados. Esa decisión de actuar, a pesar de no albergar esperanza de salir victorioso frente al destino, es la que se alaba como ejemplar para que sea adoptada por el lector.

[...] Salvado está el que está entre los salvados, o por mejor decir, el que es de los salvados. Ya aquí, ya en este mundo, en este aborrecido guardamuebles, incluso a mitad de camino de su vida —sin los que pilla el rayo ni estrumpe la granada—, tienen los hombres de hoy, por lo que se comenta, ya resuelto su caso, arreglado su problema, o sea, ya decidido su signo irrevocable. A cada paso se va sintiendo más desesperanzado cualquier intento en contra, cualquier pronunciamiento sedicioso, cualquier insurrección del alma toda que temerariamente arroje en un único golpe la entera guarnición contra la férrea raya que reparte a uno y otro costado sombra y luz. Allí se estrellará.

¡Pero yo os digo que no os entreguéis! Sino, por el contrario, a semejanza de aquel bravo e indómito doncel de *El triunfo de la muerte*, juntad, tensad, alzad todas las fuerzas de la desesperación y, contra toda posible esperanza de victoria, sacad la espada y resistid. Que el Criador que os ha concedido el albedrío con el único fin de daros movimiento, para poder solazarse, desde su prepotente omnipotencia, jugando con vosotros «como juega el gato maula con el mísero ratón», tenga siquiera que pagar su triunfo cierto todo lo caro que vuestras últimas fuerzas, extremas iras y postrer encono sepan dar de sí, demostrándole al menos, aunque haya de ser al fin a vuestra costa, que es mucho corazón, mucho ratón, más del que él puso, más del que él se esperaba, el que hay en este ratón, el que hay en este valeroso y esforzado corazón de ratón.

Si no, ¿para qué espada?, ¿para qué albedrío?, ¿para qué haber llevado espada toda vuestra vida, como los hombres libres, como los caballeros, sino para darle brega

---

<sup>203</sup> Vid. fig. 1, p. . El cuadro *El triunfo de la muerte* [*De Triomf van de Dood*] (1562) de Pieter Brueghel el Viejo (Museo del Prado) es una espléndida recreación del tema macabro o las danzas de la muerte, un contenido muy frecuentado en la Baja Edad Media.



y darle agitación, llegada la hora de desenvainar, y cuando quiera que tal hora suene, aunque sea vuestra propia hora postrera?<sup>204</sup>

La figurita del doncel le sirve para pensar una actitud que, aunque se recomienda al lector, es fácil identificarla con el espíritu de esa voz que regirá cada uno de los artículos que le siguen; desde la disposición del ánimo frente al poder y lo inevitable, hasta ese carácter que será el que informe la propia función ensayística del desacato. A pesar de ser *ratón*, el yo va a dar cara su derrota frente al omnipotente. La denominación del «ratón» se complementa al fin con la del «gato maula» que juega con él, en una lucha desigual que traduce la de los mortales atacados por la abrumadora legión macabra del cuadro; es decir, la lucha entre el individuo y su destino, pero también la de todo individuo solo —y la de la propia voz ensayística— frente al poder y sus derivadas. En el alegato del último párrafo, en el que prosigue la imagen pictórica y el sentido marcial de todo el artículo, apela con esas punzantes interrogaciones a que el libre albedrío y la «espada» del que el individuo goza debe servir al menos para ser reactivo y no rendirse, aunque sea ante lo fatal.

De ahí que se perciba en sí una permanente «conciencia del fracaso», porque sabe imposible «derogar el sistema pedagógico» o modificar «las decisiones de la guerra y de la historia» y, entonces, podrá ser «un buen maestro» o «un buen general», mas nunca «un ministro de educación y defensa». Tal y como su lema lo confirma: «Ladro, pero no muerdo», lo que viene a significar algo semejante al gesto del doncel: «no resignarse jamás al silencio». Quizá sea cierto que, como él mismo sentencia, sólo exista el «hombre histórico» de este tiempo, «pero tal vez todavía no tan totalmente cierto como para aceptar que sea también el único que podría haber»<sup>205</sup>.

Este artículo define una voz ensayística, mientras despliega su discurso. Las características de esa voz, que emergen en esta presentación, pueden extrapolarse a un frecuente tipo de voz del ensayo. Para empezar, esta necesidad de modularla a través

---

<sup>204</sup> Sánchez Ferlosio, «Homilía del ratón (a manera de prólogo)» en *Homilía del...*, p. 8.

<sup>205</sup> «[...] No ha de extrañar que el propio escritor tenga conciencia del fracaso: no hay posibilidad de derogar el sistema pedagógico ni de influir en las decisiones de la guerra y de la historia. Admitiría, quizá, que en su sabiduría conviven un buen maestro y un buen general, pero difícilmente un ministro de educación y defensa. Tal vez por eso eligió hace tiempo el lema que correspondería a su blasón: “Ladro, pero no muerdo”, la firme determinación de no resignarse jamás al silencio, porque puede que sea “cada día más desesperadamente cierto” que el “hombre histórico” de estos tiempos es el único que hay, “pero tal vez todavía no tan totalmente cierto como para aceptar que sea también el único que podría haber”», Hidalgo Bayal, «3. El desierto de Takla Makán», *El desierto de Takla Makán (lecturas de Ferlosio)*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2007, p. 58.

de un género y un tono expresamente parodiado, como es el de la homilía. Al lado de eso, la utilización de un objeto secundario como reflejo de un argumento que se quiere utilizar en la disertación. Además, en ese argumento (el doncel desenvainando) hay una voluntad de reflejarse a sí mismo como una voz y su disposición crítica; pero, a la vez, con esa idea se implica al lector lanzándole un problema, una postura moral sobre la que éste se ve llamado a decidir. El uso de este objeto, y su carácter de escena visual, sirve también para que la voz se contagie del tono que esa escena contiene: de ahí la adopción de la visión marcial o el aire arcaico de ese apóstrofe al «caballero». De modo que esta voz, a la vez que recurre a un objeto para ilustrar su argumento y se dirige a un lector, se está definiendo a sí misma.

Como siempre, al lado de la tipología más común en el género, aparecen otras bastante distintas. Es el caso de la voz que opta por la segunda persona del singular. Al dirigirse a un «tú», el receptor se está dirigiendo a una persona muy definida y que, lógicamente, no suele ser el habitual lector medio. Además, ese «tú» puede ser un destinatario imposible, porque esté ausente, alzándose con una tonalidad más elegíaca. Esa es la dicción de Benet en el, ya anunciado, ensayo al hermano difunto. Para empezar, recalca su diálogo como el coloquio con un fallecido, lo cual impone a esa voz un temple e infunde en el lector una disposición, totalmente determinadas por la peculiaridad de ese destinatario verdadero y dolorosamente ausente. Por eso la voz se convierte en una barrena meditativa que va ahondando en la experiencia de la pérdida y el aprendizaje vital que le ha ofrecido. Un enunciado ante el cual, el lector se ve echado a un lado, como oyente indirecto de un soliloquio en el que se explica la vivencia del año transcurrido después del trauma. Todos estos condicionantes labran una voz lenta que progresa por un circuito complejo, que va interrogándose sobre temas últimos, como revela el vocabulario usado: «muerte, memoria, vida, experiencia, pasión, razón, sinrazón...». La muerte del hermano es un aprendizaje porque confirma las «sospechas» propias sobre la extraña existencia, las que supone que el hermano muerto ya debió asumir como certezas, antes que él. Así, apunta al año de diferencia que le separaba con el hermano<sup>206</sup> —que, a su vez, da un nuevo sentido a este discurso, pues ha pasado *otro* año, el de la muerte de éste, justo el momento en que Benet llega a la misma edad a la que murió el hermano. Tal diferencia la considera un signo de la anticipación general del hermano, convertido

---

<sup>206</sup> Francisco Benet había nacido en 1926 y Juan en 1927.

por ello en su referente vital ineludible, un adelanto infinitamente mayor que el del escaso año que les separaba.

Por si tenía ya pocas dudas tu muerte ha venido a convencerme de muchas sospechas; estoy seguro de que tú las abrigabas también y que, mucho más resuelto y lacónico, les diste una respuesta parecida bastante tiempo antes que yo. Siempre gozaste del don de la anticipación, aventajado no un año sino toda una experiencia. Y empujado, como siempre querías estar, por aquellos ramalazos pasionales, qué pronto debiste comprender que sólo te quedaba por vivir lo que la memoria no guardaba ni guardaría jamás. Y ahora que dedico algún tiempo a ciertas reconstrucciones inútiles me voy dando cuenta de lo pronto que apercibiste ese carácter ambivalente de que gozan todos los datos del conocimiento: cómo la memoria es el registro de una vida que no recuerda, cómo la experiencia es el rigor del inexperto, cómo la pasión se remite a un ayer no vivido y cómo la razón es la mejor muestra de la sinrazón de este mundo de la misma manera que:

in the very temple of delight  
veiled Melancholy has her sobran shrine<sup>207</sup> .<sup>208</sup>

Es curioso el sintomático apunte del yo cuando afirma que se dedica a «reconstrucciones inútiles», como denominando todo este coloquio quebrado, con la carga de gratuidad de ese gesto, pero también con la velada frustración que invade la enunciación. El hermano sabía lo que ahora él conoce con su muerte: el conocimiento sufre de la coexistencia de dos interpretaciones opuestas. Por lo que se fija en la cara más abruptamente frustrante de los factores del conocimiento individual: memoria, experiencia, pasión y razón. La voz cierra el argumento con unos versos que tan claramente ilustran esa cercanía entre dos valores confrontados: el deleite y la melancolía que en él se incubaba. La acostumbrada claridad del verso inglés, del que no se ofrece referencia alguna —reforzando la apariencia de diálogo íntimo—, también sirven para afilar el tipo de voz. Incluso, la referencia velada e indirecta a un poeta con una muerte también prematura, casi parece enlazar con la juventud interrumpida del destinatario<sup>209</sup>.

Al lado de esta voz tensa e intimista, que desciende a los conceptos últimos del individuo y que se funda en la fidelidad a una verdad personal, pueden descubrirse ciertos avisos indirectos que subrayan la necesidad del compromiso con lo dicho. Como el que deja caer Fuster en otra de sus entradas a su diccionario. En ella, apuesta

---

<sup>207</sup> «Ode to Melancholy» [«Oda a la melancolía»] (1819) de John Keats: «en el mismo templo del placer, / la velada Melancolía tiene su soberano santuario».

<sup>208</sup> Benet, «Un extempore» en *Puerta de tierra*, p. 111.

<sup>209</sup> John Keats (1795-1821) murió con 25 años y Francisco Benet (1926-1966) con 40.

por el «cinismo» en tanto que constituye la sinceridad de un individuo que no se falsea y dice su verdad moral, por acre que ésta sea; porque la alternativa no es ser virtuoso, sino caer en la falsedad del hipócrita o el fariseo. Esta opción por poner en claro la verdad de la conciencia, frente a su habitual tergiversación falaz, puede tomarse como un trazo con el que la voz ensayística se describe a sí misma y cuya ejecución práctica vuelve a ser un paradigma de esa idea. Una voz que transparente una conciencia verdadera, que se aparte de la mistificación y del tono ampuloso y embarrullado con el que se la suele canalizar.

#### *CINISME*

Cal insistir-hi: convé reivindicar el cinisme. En el fons, allò que anomenem «cinisme» no és sinó l'antídot de la hipocresia. La figura simètrica oposada al «cíníc» no és el «virtuós», ni tan sols el «purità»: és el «fariseu».<sup>210</sup>

Una voz que en este breve retazo muestra claridad esquemática al delinear una simple *regla de tres* de conceptos morales, en que rompe la oposición establecida entre el denostado «cínico» y el encomiado «virtuoso», formulando otra: el «cínico» sincero frente al mentiroso «hipócrita o fariseo». Con ello se pone en práctica, en este breve tramo, esa sinceridad sin ambages del cínico y su consustancial transparencia al decir lo que piensa y hace, concentrándose en un mismo lugar: precisión analítica, mirada obvia y sencillez expresiva, para referir un contenido moral, un desacato de lo establecido, así como la paradoja producida en el receptor y el exacto engaste de una lúcida conclusión.

Pero esa concisión obliga a Fuster a necesitar de ciertas abstracciones que concentren un contenido extenso: «cinismo», «hipocresía» o «virtud». Si bien el arraigo de tales conceptos en lo humano, la facilidad con la que se pueden relacionar con algo tangible para el individuo dado, hace que este uso de lo conceptual no afecte mucho a esa costumbre de la voz ensayística de rehuir el uso continuado de abstracciones. Martín Gaité señalará esta prevención ante las palabras abstractas, que ella identifica como palabras «nenúfares», haciéndose eco de una afamada anécdota entre Unamuno y el poeta modernista mejicano Amado Nervo<sup>211</sup>, en la que la palabra

---

<sup>210</sup> Fuster, «Cinisme», *Diccionari per a ociosos*, p. 41-42.

<sup>211</sup> Martín Gaité narra la anécdota así: «Cuentan que cierta mañana de otoño iba don Miguel de Unamuno paseando con Amado Nervo y acertaron a pasar a orillas de un estanque.

—¡Qué plantas tan bonitas, don Miguel, esas que flotan sobre el agua! ¿Cómo se llamarán? — preguntó el poeta, deteniéndose a mirarlas, con los ojos asombrados de quien las estuviera viendo por primera vez.

«nenúfar» acaba simbolizando ese tipo de palabra usada reiteradamente por su atractiva apariencia<sup>212</sup>, pero sin apenas atención a su contenido. Martín Gaité cifra en el abuso de este vocablo, el uso de esas palabras que ocupan y dan empaque a un discurso pero que, sin embargo, están vacías de algún significado que aporte algo coherente al mensaje.

La mayor parte de los «intelectuales» —palabreja a la que, dicho sea de paso, tengo una gran antipatía— plagan sus discursos de nenúfares. En nenúfares se convierten, pongo por ejemplo, la libertad, la condición de la mujer o la justicia social para quien al mismo tiempo que elabora peroratas más o menos brillantes sobre dichos asuntos, no se entera de que está tiranizando a los demás, es incapaz de hacer un esfuerzo para hacerle la vida agradable a la mujer concreta que tiene a su lado o no ve en la miseria y necesidad de los seres con cara y ojos de su más próximo entorno sino una inoportuna interrupción que obstaculiza su carrera magistral de redentor del género humano. Nenúfares son todas las abstracciones en letra mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el Parlamento, la cátedra, la televisión, o la letra impresa, pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado en el callejón sin salida de sus noches de insomnio, nenúfares los pretextos en nombre de los cuales se emprende una guerra para redimir a una humanidad cuyos miembros no se vacila en dejar sangrientamente diezmados; nenúfares la paz, la dignidad, la comunicación y el amor; nenúfares muertos, sapos disecados sobre el manto de tan solemnes predicadores.<sup>213</sup>

Las «palabras nenúfar» serán esas grandes palabras que copan el discurso intelectual o político, que sólo sirven para avasallar y paralizar al oyente, porque al ser palabras altisonantes y pomposas pueden embaucar superficialmente la atención. Pero como su semántica es general y abstracta, no aportan sustantividad al enunciado, no implican ninguna consecuencia práctica, debido a que no inciden en la realidad circundante de su emisor o su receptor. Como bien dice, son palabras que al receptor específico —a esa «mujer concreta», a esos «seres con cara y ojos»<sup>214</sup>— no le hacen

---

—¡Nenúfares! —le contestó inmediatamente Unamuno—. Eso que saca usted siempre en sus poemas.», Martín Gaité, «Divagación en torno a los nenúfares», *El cuento...*, p. 141.

<sup>212</sup> «Nenúfar» es una palabra esdrújula y por ello dispone de una sonoridad muy apreciable para el verso, además es un étimo oriental que procede del sánscrito, pasando luego por el pelvi y hasta el árabe, de modo que su significante dispone de una forma opaca y exótica, también buscada por cierta dicción lírica. En cuanto a su significado, denomina a una flor de estanque, especialmente bella, cuyo hábitat es especialmente sugerente, para cierta poesía, sobre todo la modernista, de la que Nervo era deudo.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p 143-144.

<sup>214</sup> Recuerda mucho, a propósito de la referencia a Unamuno como acusador de las palabra «nenúfares» a su propia concepción del hombre: «El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere -sobre todo muere-, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano.» (*Del sentimiento trágico de la vida*, cap. I. «El hombre de carne y hueso»)

recordar nada de su realidad, hecha de cosas específicas y perceptibles, y que por ello no le modifican en ningún aspecto<sup>215</sup>.

Martín Gaité desconfía de este tipo de palabra abstracta que ve difundirse desde las instituciones de comunicación social («el Parlamento, la cátedra, la televisión, o la letra impresa»), es decir, en los discursos que las distintas formas del poder suministran al conjunto de la ciudadanía; unos discursos que, por tanto, llevarán implícita la índole de la dominación. Este será un recelo permanente en la voz ensayística, que buscará siempre el vocabulario de las cosas inmediatas a cualquier individuo dado. Por eso la voz ensayística tratará de distinguirse de otros géneros de no ficción, evitando la terminología conceptual o ideal y, en el caso de usarlas, tratará de observarlas con cautela, detectando las dimensiones y las intenciones de su vacuidad. Pues esta voz sabe que el hecho de que estas grandes palabras estén huecas, no es ninguna carencia provocada por su capacidad generalizadora, sino que, precisamente, que estén vacías es su mayor prestación. Al presentar un significante contundente, pero estar casi vacías en su significado, logran ser fácilmente aceptadas por la masa social, pues apenas concretan nada específico y, por tanto, no concierne a nada privativo y, por eso, cualquier receptor puede adaptarla a su punto de vista. Entonces, por estar casi huecas, permiten que su emisor —el poder— pueda posteriormente «rellenarlas» con cualquier contenido velado, que sería inconfesable si fuera obvio en un primer momento. Puede ser un perfecto método para inocular indirectamente, en la comunidad de individuos, unos significados que sólo benefician al dominio. Eso es lo que ocurre con los ejemplos de nenúfares que enumera Martín Gaité: «libertad, condición de la mujer, justicia social», los «pretextos para iniciar una guerra», o «paz, dignidad, comunicación, amor...», términos hostiles para la voz del ensayo, que sólo despertaran su cautela crítica.

Con todo, la promiscuidad de la voz ensayística y su deseo de impostar distintos tonos, hace que cuando García Calvo se enfunde en el género del manifiesto, use toda una serie de rasgos que lo acercan, curiosamente, a esas palabras conceptuales que el tono ensayístico no suele frecuentar. Esta terminología, junto al propósito de lanzar hipótesis de futuro sobre aquello que la —ya conocida—

---

<sup>215</sup> Es imposible no relacionar este alegato gaiteano contra las grandes palabras con el paralelo alegato de Hugo von Hofmannsthal: «Pasaba sólo que las palabras abstractas a las cuales los labios por fuerza se someten para dar luz a cualquier juicio, se me deshacían en la boca como setas podridas», *Una carta (o: Carta de Lord Chandos a Francis Bacon)* [*Ein Brief (auch: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon)*], 1902.

«Comuna Antinacionalista» debería llevar a cabo en su programada revolución, hace que esta voz se distancie de aquella exigencia de la que avisaba Martín Gaité: debería contar algo «que pueda traer al recuerdo»; o sea, que apelase a lo circundante. Por ello esta voz de manifiesto parecerá levantarse hacia un horizonte ideal, con magnas nociones que adensan y alejan el enunciado de lo plausible. Eso ocurre cuando, cerrando el manifiesto, establece las directrices de las «Relaciones Exteriores» de la Comuna, tras la toma del poder: se basaría en estrechar relaciones con otras comunas que independicen un territorio del Estado, lo revolucionen y lo hagan compartiendo el propio antinacionalismo de esta Comuna.

Por otra parte, en fin, habrá de mantener la C.A.Z las relaciones más estrechas y la colaboración más amigable con cualquier otra comuna o reunión de gentes, ya del ámbito hispano, ya de cualquier lugar del mundo, que se levante con análogos propósitos de combatir por la independencia y revolución de la respectiva ciudad o territorio, con tal de que se trate de agrupaciones tan decididamente antinacionalistas como lo es nuestra comuna.

Pues Dios no lucha contra Dios ni el Estado contra el Estado, y bien somos conscientes de que las posibilidades de una Zamora independiente y libre dependen no ya sólo de la desaparición de España, sino de la desaparición de todos los estados y del Estado mismo.<sup>216</sup>

En el párrafo final, el horizonte último: destruir no sólo los estados sino el Estado. La prospección de futuro eleva la voz hacia lo utópico, pero la voluntad de aniquilar, no los estados específicos, sino su idea misma, reafirma cómo esta voz dirige su interés hacia lo intangible de las nociones, aunque en este caso sea para destruirlas.

La voz de manifiesto artístico de Vázquez Montalbán también puede entenderse como una variante liminar. Juega con algunas grandes nociones pero, sobre todo, sirve para saturar de potencia y opacidad su enunciado. El arrollador inicio de su *Manifiesto subnormal* así lo muestra, con el súbito despliegue de una voz que sitúa al lector *in media res* ante una aseveración brusca, que va al nudo mismo de un tema. En éste, viene a decir que, frente a las actividades intelectuales que tienen una finalidad práctica, va a fijarse en las que producen fenómenos gratuitos, centrándose en una cita de Dostoievski sobre la muerte de Dios.

Hay una actividad intelectual que conduce al invento del paraguas, del cepillo de dientes, del agua pesada, del uranio enriquecido y de las sopas preparadas. Hay

---

<sup>216</sup> García Calvo, *Manifiesto de...*, 9, p. 57.

otro tipo de actividad intelectual que conduce a formulaciones tan gratuitas como: Si Dios ha muerto, todo está permitido<sup>217</sup>. Pero Dostoievski ya sabía que la ferocidad semántica de la *muerte de Dios* era poco más que un alarde de expresión. A Dostoievski le estaba permitido mucho menos que al zar y muchísimo menos que a los Gordon Bennett<sup>218</sup>, que por aquellas fechas ya habían conseguido encarrilar un notable emporio periodístico. Y es que poner nombre a las cosas que ya están ahí es el único recurso de ese esfuerzo intelectual que consiste en crear paraísos artificiales de lenguaje. [...].<sup>219</sup>

Es característica en Vázquez Montalbán esta enunciación acelerada, que en este caso se sumerge en los modos del manifiesto artístico y que se desenvuelve en un ritmo monótono de frases de tamaño homogéneo, que van aumentando el aporte de información y la alusión a citas, figuras e ideas, sin contextualizar y dándolas por supuestas, en una turgente espiral continua que en muchas partes de su evolución se aproximan a lo oblicuo. Estas pudieran ser algunas de las dispares formas en las que la voz consigue mostrar su carácter, perfilar su aspecto temperamental y conformar cierta predisposición hacia sus objetos y hacia sí misma, con lo cual sumar razones para conseguir tentar al lector.

## UN ESPEJO DE MODESTIA

Una de las alusiones «a sí mismo» más habituales en la voz del ensayo va a ser el esbozo de un autorretrato basado en la propia modestia<sup>220</sup>, siguiendo, pues, el frecuentadísimo recurso retórico de la *captatio benevolentiae*, que determinará tantas veces al yo discursivo de distintos géneros literarios. Como es sabido, el recurso se basa en atraer la atención del lector a través de distintas estrategias, que en este caso se concentran en presentar con aparente franqueza a quien enuncia, como un individuo sencillo, humilde y afable. Es decir, un yo que puede ser semejante a cualquiera de sus posibles lectores y que, a pesar de la magnitud de lo que trate,

---

<sup>217</sup> La frase de dostoievskiana pertenece al diálogo entre Iván y Aliosha Karamázov del cap. III de *Los hermanos Karamázov* (1880), será un lugar recurrente para Montalbán. El tema de la «Muerte de Dios», había aparecido ya antes en *Fenomenología del espíritu* (1807) de Hegel y se hará célebre después en *La gaya ciencia* (1882) de Nietzsche.

<sup>218</sup> Se refiere a James Gordon Bennett, Sr. (1795-1872) y su hijo James Gordon Bennett, Jr. (1841-1918), fundador y editores del *New York Herald* (1835-1924) y ambos grandes figuras del periodismo norteamericano.

<sup>219</sup> Vázquez Montalbán, «Manifiesto subnormal» (1970) en *Escritos subnormales*, p. 29.

<sup>220</sup> Al disertar sobre el autorretrato intermitente de Montaigne en sus ensayos, Craig B. Brush titula uno de sus capítulos con el acertado epígrafe: «Modest me», *From the Potrait of the Self. Montaigne's Self-Potrait*, Fordham University Press, New York, 1994, cap. VIII, p. 119.



siempre huye de toda sofisticación o de cualquier posición de autoridad o elevación erudita. De modo que sirve para perfilar ante el lector a un semejante con el que éste puede establecer un agradable diálogo traspuesto. El uso de esta típica *captatio benevolentiae* viene dada por la «condición de ejercicio previo» así como de «anticipo de argumentos que esperan mejor desarrollo» que siempre emplean tácticamente los ensayos, que siempre «ocultan su ambición y su novedad» a través de la «ligereza intelectual de los medios usados», como por ejemplo: la propia «extensión» de su discurso que tiende a ser breve<sup>221</sup>.

En el caso del yo del ensayo, debido a que versa sobre objetos de diversa complejidad, suele añadirse e incentivarse la nota que lo retrata como un lego<sup>222</sup> que curiosear sobre distintas cuestiones de las que se reconoce, con prevención, escasamente versado. En muchas ocasiones el yo se presenta de esta guisa cuando debe abrir su ensayo, como lo hace Benet cuando inicia su artículo «Onda y corpúsculo en el *Quijote*», donde pretende exponer su lectura de algunos aspectos de la novela por antonomasia. Su sacralización, junto a la oceánica y abrumadora bibliografía que la rodea, fuerza todavía más a que esa voz, que pretende internarse en el bosque quijotesco, sea precavida ante su lector, avisándole de que es consciente de la vastísima erudición que la ciencia ha desarrollado sobre esa obra y la poca importancia que puede tener lo que sonsaque él como mero «aficionado».

A la fuerza ha de parecer un despropósito que un aficionado como yo, carente de todo aparato erudito y crítico, les robe su tiempo con unas cuantas consideraciones acerca de un libro que tanto ha dado que pensar y escribir. Cuando pienso en la cantidad de erudición cervantina que en todo momento se está produciendo en el mundo académico y el rigor que la filología, la crítica y la historia exigen a cada nueva aportación para un cada día más amplio y detallado conocimiento del Quijote, no puedo por menos de sospechar que cualesquiera meditaciones derivadas de una lectura ingenua no pueden tener ya cabida en ese ingente corpus.<sup>223</sup>

Mostrarse así, advirtiendo a su destinatario, responde a dos objetivos básicos. El primero está en distinguirse de la exégesis científica, la que se escribe en la prosa de no ficción: la crítica literaria, el análisis histórico o toda una serie de textos técnicos y

---

<sup>221</sup> «[...] Esa condición de ejercicio previo y anticipo de argumentos que esperan mejor desarrollo, aconseja el uso del término como *captatio benevolentiae* de trabajos que ocultan su ambición y su novedad en la ligereza intelectual de los medios usados que suelen acomodarse en un único tomo de extensión media: lo hace John Locke en su *Essay on the Law of Nature* (1663) [...]», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 10.

<sup>222</sup> Como «ingenio lego» se presentará a sí mismo Cervantes.

<sup>223</sup> Benet, «Onda y corpúsculo en el Quijote», *La moviola...* p. 77.

divulgativos con los que se quiere diferenciar nítidamente, pues el género del que se está sirviendo es otra cosa. El segundo se alcanza porque, al presentar su «ingenua» lectura de la obra, sorteando ese temible corpus científico que gravita sobre ella, puede excusarse de ignorarlo, liberándose de ese vértigo que siempre dificulta el personal acceso a una obra tan canónica.

Esto allana la propia lectura, despreocupándola del farragoso deber de considerar, citar o referenciar algunas de esas fuentes científicas. Con ello, deja claro a su destinatario que el artículo que se abre es sólo la mirada de un sujeto específico, la aproximación de una conciencia dada sobre un objeto artístico. Lo cual sirve a su vez para distender a ese lector posible frente a esa obra sacralizada de la que va a hablarle, permitiéndole considerarlo como un libro más al que él —como el yo que se le dirige—, también está llamado a entrar. Esa distensión en el receptor también se produce ante esa voz que quiere ofrecerle su propia visión de ese objeto. Pues esta voz no le suministra una exégesis desde la autoridad científica, ni desde un texto técnico, sino la mera enunciación de alguien que comenta lo que ha leído, alguien equivalente a ese lector cualquiera y que, por eso mismo, puede atender sosegado lo que le cuentan.

Similar aviso arroja al iniciar unos razonamientos en torno a Kant en «Sobre una metáfora de Kant». Vuelve a exhibirse como un mero diletante que quiere meterse en un discurso de la manera más sencilla posible. Por eso indica al lector la selección que ha hecho de los títulos kantianos, para lograr una lectura practicable para un aficionado cualquiera. Precisa todo lo que no ha leído para lanzar una advertencia terminante: no tiene ninguna autoridad sobre la materia como para poder sentenciar juicios generales sobre el pensamiento kantiano.

[...] De hecho la segunda de sus «Críticas» difiere mucho de la primera y constituye, de todos los textos esenciales publicados por Kant en la década del 70 al 80, la lectura más asequible para un diletante como yo, deseoso de entrar en el pensamiento del filósofo sin perder mucho tiempo en el estudio de sus páginas más enrevesadas. Para empezar debo confesar que no he leído en su totalidad la *Crítica de la razón pura*, muchas de cuyas páginas demostrativas no he vacilado en saltarme, y en cuanto a la del juicio tan sólo me he aventurado, y con cierta desgana, en la *Estética Trascendental*. Así pues, que quede bien claro que no estoy capacitado para hablar «del pensamiento de Kant» con esa generalidad a menudo sin escrúpulos tan querida por los profesores, y que si en algún momento me permito hacer algunas incursiones en ese terreno tan peligroso será tan sólo para recabar un cierto apoyo geográfico a algunas consideraciones sobre su estilo. [...].<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Benet, «Sobre una metáfora de Kant», *La moviola...* pp. 129-130.

La acusación a la facilidad con la que los profesores pronuncian juicios globales sobre una materia es un modo de distinguirse, otra vez, de la autoridad científica. Aunque avisa que quizá se sirva de esa «mirada generalizadora» sobre el pensamiento kantiano para dar soporte a unas observaciones que se centrarán en el estilo del pensador. Ese «apoyo geográfico» ya desvela la afición de esta voz por incorporar terminología ajena al tema de su enunciación. Pertenece al jerga militar y se refiere a la provisión de información cartográfica a un ejército, sobre el campo en que se prevén desarrollar unas operaciones. De modo que las «consideraciones sobre estilo», que va a desplegar sobre el campo del pensamiento kantiano, se complementan con esta perspectiva estratégica, a través del empleo súbito de este término.

Algo parecido sucede cuando Savater analiza las historias de terror y las pesadillas, destacando el extraño placer que el individuo siente ante su propio pánico, ya en la literatura o en el sueño. Llegado a un punto, se hace eco de la doctrina psicoanalítica sobre los malos sueños y es entonces cuando reproduce el gesto de rechazo a este saber objetivo que pretende diagnosticar y curar. Toma el psicoanálisis como diana de su crítica, pero el rechazo puede trasladarse a todo tipo de ciencia objetiva cuyo destino sea esclarecer del todo su objeto, sin dejar ninguna parte en sombra y solucionar aquello que se considera desencajado y erróneo, desde la referencia de un modelo óptimo. Por eso se despoja de la lógica psicoanalítica para tratar el tema, advirtiendo que el error está en creer que ante este fenómeno, como en tantos otros, el problema resida en transformar el objeto a estudio, considerado como «errado», para llevarlo a la situación entendida como «correcta». Un recelo y un deseo de distinción respecto a la ciencia objetiva que es el mismo que introducía la voz benetiana cuando se aproximaba al *Quijote*.

Abandono el lenguaje psicoanalítico a quienes realmente *sepan* utilizarlo, es decir, a los que de modo más o menos declarado todavía piensen que el problema es curar o, más modestamente, diagnosticar lo correcto. Yo escribo desde el no-saber, desde el desaprendizaje y, ante todo, desde la resistencia a la idea de curación —mi problema es que no logro *agravarme* lo suficiente, por falta de valor— y desde la confusión casi jubilosa de los síntomas. Ante todo, es preciso destacar la relación directa de los cuentos de miedo con la muerte: el problema es la muerte, su necesidad, sus lóbregas pompas y, quizá, sus remedios. [...].<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Savater, «Qué significa temblar», *La infancia...*, cap. 12, p. 148.

Este modo en que muestra la propia posición respecto a su objeto de interés es uno de los aspectos más sólidos de la voz savateriana. Junto a ello, el ímpetu de esa voz entusiasta, segura y jubilosamente irritada que habla de sí mismo, delimitando la postura desde la que piensa. La luminosa apuesta que hace, cuando afirma que su discurso parte del «no-saber» y del «desaprendizaje», va más allá del manido dispositivo socrático de la mayéutica. La necesidad de desaprender y llegar a la ignorancia frente a la cosa de la que se desea decir algo, apunta a un gesto primordial de la voz ensayística: despojar al discurso objetivo ajeno de su carácter incuestionable y —si fuese necesario— vaciarse todo lo más de ese conocimiento heredado, para enfrentarse por sí solo, como conciencia libre no atrapada en una doctrina ajena para así comprender su objeto y que quiere intentar conocer desde una aproximación directa de su conciencia a la cosa. Por eso no cree en la «curación» que propugna esa doctrina, que presupone la existencia de un error en tal fenómeno y que, por tanto, supone la existencia de un paradigma óptimo al que debería asemejarse la muestra real.

La voz del ensayo atiende directamente el fenómeno y no trata de juzgarlo desde su contraste con un modelo ideal y, sobre todo, su aproximación no pretende una finalidad práctica que, además, lo rectifique. De ahí que el ensayista no quiera curarse del gozo de sentir el propio pánico que le proporcionan los cuentos de miedo, pues el problema no está en el terror que desvelan, sino en el modo en que señalan un problema: la muerte. La conciencia subjetiva resuelve por encima de doctrinas, descubre el verdadero factor del desvelo, que se reduce a uno de los problemas que suelen aflorar en el ensayista como el sujeto viviente que se sabe: la muerte y sus variantes.

Este retrato de modestia, que se aparta del conocimiento científico para poder decir su propia visión, puede llevar a casos en que la voz desee distanciarse de un tipo de disciplina con la que bien pudiera confundirse su discurso. Como hace Valente al concluir el breve prólogo de su primera reunión de ensayos sobre reflexiones literarias. En él usa una cita para dar este gesto de discriminación que singulariza su quehacer frente a las disciplinas.

[...] Veintidós años después de haber pronunciado estas palabras, A.E. Housman<sup>226</sup> las comentaba así: «En estos veintidós años he mejorado en algunos sentidos y he empeorado en otros; pero no he mejorado tanto como para llegar a ser un crítico literario ni he empeorado tanto como para figurarme que lo soy». El autor de estas páginas que siguen desea hacer particularmente suya esta precisa consideración.<sup>227</sup>

La frase del poeta inglés le sirve de toda argumentación y sólo una frase lacónica cierra el prólogo, para suscribir ese deslinde respecto a la crítica literaria. Sus ensayos tratan de literatura pero son otra cosa, no están sujetos a ninguna exigencia de la ciencia literaria, sino a un acercamiento subjetivo y una voluntad literaria. En la segunda —y mínima— «Nota liminar» (escrita dos décadas después para una nueva edición), a pesar de parecer un texto menor —previo a los ensayos y ya después de otra nota—, la voz valenteana vuelve a desplegarse. Lo hace desvelando sus habituales características, desde la brevedad del texto, consecuencia de esa contención que hará de sus ensayos unas secuencias breves, de sintaxis concentrada e incluso con la precisión sugestiva de un verbo que juega a usar el tono mítico. Por eso el primer párrafo resuelve el comentario a la distancia temporal de una a otra «nota» con el recurso al mito, traduciendo la inquietante sensación que da recordar el pasado. Es una necesidad habitual de decirse a través de ese tema compacto y sugerente que conforma el mito compartido. En esta ocasión: la destrucción de Sodoma, la huida de Lot y la curiosidad de su esposa Edith se convierten en el código exacto para decir la desagradable sensación de recordar el pasado y tener que valorar las acciones de entonces, tratando de repararlas. Tras ello, el recurso a la modestia y la dureza ante uno mismo: la disculpa por reeditar el conjunto, sin reparar aquello que ya considera irremediable e incluso remacha tal valoración severa y considera que la edición se ha «agravado» en su precariedad.

Todo resulta irreparable. Mirar hacia atrás es difícil. Quedan siempre restos de una ciudad arrasada, ruinas, figuras de sal. No se sabe si es más difícil reparar lo que creímos aciertos que lo que creímos errores.

Sirvan, pues, estas líneas para disculpar la reedición brevemente aumentada, pero no corregida (y en algunos extremos agravada), del presente libro ante un posible lector y también ante su autor, ya ciertamente imposible, con el que en buena

---

<sup>226</sup> Es revelador que el poeta inglés y erudito clásico, Alfred Edward Housman (1859-1936), sea traída a colación por el ensayo de Valente, pues es una figura bastante paralela en su combinación de poeta y pensador de lo literario. Por ello es relevante la cita en que éste rechaza considerarse un «crítico literario».

<sup>227</sup> José Ángel Valente, «Nota preliminar», *Las palabras de la tribu* (1971), Barcelona, Tusquets, 1994, p. 13.

parte acaso haya coincidido cuando los ensayos que a continuación se reproducen fueron escritos.<sup>228</sup>

Las excusas hacia el lector futuro sirven para que despunte en el lector la confianza ante lo que se le cuenta, pero una confianza hacia al autor pasado que ya no existe y con el que, quien habla ahora, sólo pudo coincidir en el remoto instante en que los escribió. También es característica esta última forma de problematizar y separar el yo que ahora escribe, respecto a los textos que presenta ya como algo ajeno. El yo actual sólo fue autor de estos ensayos en el momento de escribirlos, luego han quedado fijados y son los lectores los que en ellos intervienen, adueñándose los. Por eso el autor de esos ensayos, en este ahora, es «imposible». De ahí que la voz actual pueda recelar de semejantes textos y pensarlos severamente, como algo que ya no le pertenece. En un espacio mínimo, la voz valenteana deja un rastro que anuncia su temperamento: verbo conciso y recortado, el mito como parte del alfabeto expresivo, la modestia del propio yo frente a la acción pasada, la calificación inmisericorde de su propia obra y, por último, la negación de ser todavía autor de esos ensayos remotos.

Cualquier texto preliminar que presente un grupo de ensayos a un posible lector suele ser una ocasión bien aprovechada para anticipar una stampa mediocre del yo, cuya voz va a ser escuchada en las distintas facetas ahí reunidas. Así lo hace Gil de Biedma cuando emprende la «Nota preliminar» de su reunión de ensayos sobre literatura —*El pie de la letra*—, por eso mismo, un conjunto bastante paralelo al que antes se vio presentar a Valente. Al verse llamado a justificar la unidad de los textos que ahí se presentan, fija en sí mismo esa unidad, como suele ser tradicional desde Montaigne. Pero, en particular, lo hace en sus propias «limitaciones», recurriendo otra vez a la confesión de la propia deficiencia.

Intermitentemente escritos a lo largo de veinticinco años, los ensayos aquí reunidos carecen, en cuanto conjunto, de unidad ninguna si se exceptúa aquella a la cual ninguno aspiraba: la que les confieren las inveteradas limitaciones de su autor. De muchas de ellas, quien tenga la bondad de leerlos todos sin duda se formará nociones más claras que yo mismo; hay dos, sin embargo, de cuyo importe me he sentido muy consciente mientras compilaba este libro.<sup>229</sup>

Las dos limitaciones personales que destaca son las que, en efecto, pueden explicar todo el conjunto: que prácticamente sólo versan sobre poesía o poetas y que

---

<sup>228</sup> Valente, «Segunda nota preliminar» (1993), *Las palabras...*, p. 15.

<sup>229</sup> Gil de Biedma, «Nota preliminar» (1980), *El pie...*, p. 491.

entiende la crítica literaria como una variedad más en el arte de escribir. En este caso, sí se acepta la denominación de «crítica literaria», pero se matiza: pues es otra forma más del arte de escribir y, por tanto, la importancia del efecto estético es tan principal como en cualquier otro género literario. A diferencia de Valente, acepta el marbete de la disciplina a cambio de considerarla, sin ambages, literatura. Pues en *El pie de la letra* parece proponer un necesario «compromiso» entre «sus instancias subjetivas y objetivas», en el «nivel mismo de la lengua, de la palabra». En efecto, «el título alude a la posible objetividad o referencialidad de este discurso», pero debe entenderse el juego que Gil de Biedma suele abrir en él entre «epígrafes y afirmaciones», de modo que habrá de asumirse desde una «dimensión mucho más rica y amplia de la lengua y de las intenciones» de este conjunto de textos<sup>230</sup>.

Al calor de los casos anteriores, es fácil imaginar que el prólogo «Au Lecteur» del patrón del género haya determinado de manera difusa estos textos preliminares del ensayismo. Pues se trata de una semejante y preventiva «pintura de sí mismo» que trata de ser franca y natural, sin disimulos ni falacias, que dé testimonio de su imperfección. Es así como Montaigne persiste en esa estampa de individuo intrascendente, lleno de faltas y anomalías.

[...] Si hubiese sido para buscar el favor del mundo, me habría adornado mejor, con bellezas postizas. Quiero que me vean en mi manera de ser simple, natural y común, sin estudio ni artificio. Porque me pinto a mí mismo. Mis defectos se leerán al natural, mis imperfecciones y mi forma genuina en la medida en que la reverencia pública me lo ha permitido. De haber estado entre aquellas naciones que, según dicen, todavía viven bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que me hubiera gustado muchísimo pintarme del todo entero y del todo desnudo. [...].<sup>231</sup>

Este deseo de evitar encubrir su verdad encuentra un engarce en la imagen exótica del indígena americano, especialmente —que aparecerá en distintas ocasiones

---

<sup>230</sup> «En el proyecto de *El pie de la letra* Gil está llamado la atención sobre el necesario compromiso o tensión que él advierte entre sus instancias subjetivas y objetivas, que se expresan al nivel mismo de la lengua, de la palabra; y si el título alude a la posible objetividad o referencialidad de este discurso, el juego de interferencias entre epígrafes y afirmaciones del mismo Gil sugieren de pronto una dimensión mucho más rica y amplia de la lengua y de las intenciones de estos ensayos.», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», p. 223.

<sup>231</sup> [«(...) Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntees. Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice: car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud. (...)»], Montaigne, «Al lector» [«Au lecteur»], *Ensayos*, p. 5.

de sus ensayos<sup>232</sup>— y su «dulce libertad» que a ése le permite mostrarse *desnudo*. Es la pretensión a la que se siente llamado el ensayista cuando necesita presentarse ante su lector. La misma que componía Valente, aquella que anticipa Gil de Biedma, cuando abren paso a su mosaico de ocasiones.

## LA COMPOSTURA IRÓNICA

Ya ha quedado descartada, por errada, esa noción común que reduce el ensayo a una mera forma de facilitar los asuntos complejos a un público general, apenas un mero recurso de divulgación de un conocimiento intrincado que, de otro modo, sólo sería accesible a un público especializado a través de una exclusiva prosa de pensamiento. El ensayo, disolvente de lo opaco y especialmente volcado a hacerle plausibles al lego, especialmente tupidos «libros e imágenes», según sintetiza Lukács; como si las emociones del ensayista sólo se hicieran palpables al lector cuando ése contempla «imágenes» o muestra su «lectura» de algún poema. Quizá por eso siempre es determinante esa «conexión esencial», que se produce en el género, entre la materia tratada y la utilidad inmediata de ésta. En ello se produce una contradicción que suscita un efecto que ha formado parte siempre de los resortes de este género. Es la ironía, la que asoma debido a ese contraste entre la calidad el objeto tratado: «las cuestiones últimas de la vida», frente al aligerado «tono» con el que se articula el enunciado: el de quien dice algo sobre «imágenes» o «libros» o sobre aspectos accesorios de la vida, esto es, con una particular «superficialidad» en lugar de hacerlo desde lo más profundo y con un tono acorde con la altura del asunto. Es por eso que lo irónico del ensayo radica en estar situado en la «mayor lejanía posible» del objeto sobre el que se está hablando, una «separación» que el ensayista aumenta más, en correlación a la verdadera «proximidad real» de sí mismo con el objeto tratado. Esa «distancia» es con la que Lukács ve al ensayista comentando algo que le implica plenamente, como serían esas «cuestiones últimas de la vida» y de la cual se ocasiona este contraste casi paradójico cuya consecuencia es la preciada «ironía» que incluso puede derivar en el «humor»<sup>233</sup>. Pues la voz del ensayo, alejada de toda «orgullosa

---

<sup>232</sup> En especial en «Los caníbales» [«Les cannibales»], *Ibidem*, I, 30, pp. 273-293.

<sup>233</sup> «Como en toda conexión realmente esencial, aquí también se encuentran el efecto natural de la materia y la utilidad inmediata: las emociones que se expresan en los escritos de los ensayistas se vuelven conscientes en la mayoría de los hombres simplemente a través de la contemplación de las



esperanza» de llegar a acercarse a «lo último», se hace consciente de que sólo puede explicar los productos de otros o apenas algunos conceptos de propia cosecha, con los que sopesar alguna cuestión que le interroga. Por eso asume esa humilde posición, también cercana a esa modestia de la que ya se sabe que se sirve, mas lo sustancial está en el gesto que describe Lukács: «se sume en esa pequeñez irónicamente», esa sobria «pequeñez» del mero «trabajo mental respecto de la vida»<sup>234</sup>.

La ironía y sus ocasiones humorísticas que resultan de este contraste debido a esa distanciación respecto al objeto tratado y su tono, goza del impulso de su reverso: porque la «seriedad» para el «moralista» es un permanente peligro que puede derivar en el rechazo de su receptor. Es una actitud innecesaria pues su opuesto nunca es la «frivolidad», de manera que no hay peligro en abandonar toda seriedad sin resultar frívolo —como advierte Eduardo Nicol. Además consiste en una disposición siempre limitante, haciendo más difícil cualquier «indignación», igual que impide el sentido del humor y la capacidad «redentora» de la «sonrisa». La ausencia de alguna «sonrisa» convierte en imposible la tarea de «desarmar» al lector, ese modo de dejarlo sin posibilidad de réplica por la afable persuasión que supone la grácil sonrisa que, como antes, tampoco sería «lo contrario de la pasión»<sup>235</sup>. En cambio, el peligro para la

---

imágenes o de la lectura de los poemas; a pesar de que escasamente tienen una fuerza que sea capaz de mover la vida misma.

[...] Por eso la mayoría de los hombres ha de creer que los escritos de los ensayistas lo son solo para explicar libros e imágenes, para facilitar su comprensión. Esta conexión es profunda y necesaria, y precisamente lo inseparable y orgánico de esta mezcla de ser casual y ser necesario es el origen del humor y de la ironía que encontraremos en los escritos de todo ensayista verdaderamente grande. [...] Me refiero aquí a la ironía que consiste en que el crítico está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros, sólo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande; y ni siquiera en esto de lo más íntimo de la interioridad, sino solo de una hermosa e inútil superficie. Así, parece como si todo ensayo se encontrara en la mayor lejanía posible de la vida, y la separación parece tanto mayor cuanto más ardiente y dolorosamente es sensible la proximidad real de la esencia real de ambos. [...].», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 50.

<sup>234</sup> «[...] El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata solo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica. [...]», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 50.

<sup>235</sup> «El *odium* hacia el moralista lo causa su seriedad. El hombre serio es limitado: tiene pocas cuerdas en la litera de sus sentimientos. Pues lo contrario de lo serio no es lo frívolo. La seriedad misma puede ser frívola, sobre todo cuando el hombre serio se toma a sí mismo demasiado en serio. Si además es moralizante, resulta entonces insoportable. El hombre serio es incapaz, por ejemplo, de esa pasión magnánima que es la indignación. La indignación no es seria. Tampoco es serio el sentido del humor, la capacidad de esa sonrisa redentora que asoma su hocico travieso, como el de un conejo entre los matorrales. [...] El hombre serio puede ser incapaz de maldad, pero no desarma si no sonrío, y al sonreír se le fue la preciada seriedad.», Eduardo Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», *El problema de la filosofía en España*, Madrid, Tecnos, 1960, pp. 229-230.

voz del ensayo está en la «frialidad» de la posible ironía del moralista que bien podría compararse con el «cinismo», por eso cabe desconfiar de este tipo de «ironía» que puede ir de la mano de la «mediocridad»<sup>236</sup>. Así, la ironía del ensayista debería zafarse de esta posible ironía fría, que sería como una contrapartida a la desgraciada falta de pasión que suele llevar a la indignación. El problema es que el cínico y el irónico frío adolecen, pues, de la impresión de que su incapacidad de indignación por algún objeto ajeno a sí mismo, no es más que una mera prueba de ingenuidad y sencillez, que lo haría frágil<sup>237</sup>. Aunque cabe distinguir entre «ironía» y «humor», la clave del uso de la ironía en el género está en que la «indignación» y el «buen humor» son, no ya compatibles, sino complementarios; un humor que «tempera» esa «indignación». Pero, a la par, la «ironía» puede ser un «filtro» más complejo, cuya mayor posibilidad es la de «estimular el sabor de las ideas»<sup>238</sup>.

Siendo así, es obvio que esta disposición irónica del yo ensayístico cuando se proyecta hacia las cosas sea una de sus facetas sutiles pero constantes. El hecho está en que esta necesidad de ver de modo alternativo aquello que le rodea o la de pensarse y mostrarse a sí mismo con toda su modestia, hace que su voz tienda a servirse de esta ironía y su anfibología semántica que tan bien desarticula el sentido literal del mensaje. Su presencia práctica en esa voz provoca que, en ocasiones, la misma ironía se convierta en su tema explícito de interés. Lo es para Valente cuando se concentra en el dispositivo irónico al hablar de Machado y su uso de apócrifos (Abel Martín y Juan de Mairena) en los que ve, en tal ironía, un modo de problematizar al autor dentro de su misma creación. El sujeto hace un ejercicio de introspección: una consideración de sí que obliga a tomar distancia de uno mismo y, por tanto, a dejar abierta la posibilidad de modificarse y multiplicar su anterior unidad. En esa apertura

---

<sup>236</sup> «La sonrisa, sin embargo, tampoco es contrario a la pasión. Según de qué pasión se trate, claro está, y de qué estilo de sonrisa. Porque hay pasiones frías y pasiones cálidas. Va mal la cosa cuando el moralista es frío. Y va mal igualmente cuando se combate al moralista con la ironía de especie fría, o con el cinismo que es frío siempre. Hay que desconfiar de una cierta ironía que es como el marchamo de la mediocridad. El que no sabe hacer nada sonríe irónicamente del que hace: el incapaz de apasionarse sonríe de quien se apasiona. [...]», *ibidem*, p. 230.

<sup>237</sup> «[...] La firmeza inquebrantable del cínico depende de que no pretende ser lo que no es, y no tiene nada que encubrir. Para el uno y para el otro, para el irónico frío y para el cínico, la santa capacidad de indignación por cuenta ajena, o causa común, sería prueba de candor. Tal vez ella sea realmente candorosa, y esto es lo que la hace más vulnerable. [...]», *ibidem*.

<sup>238</sup> «[...] Pero la santa indignación no es incompatible con el buen humor, que la tempera y que empieza en casa propia, como la caridad, cuando es bien entendida. El humor viene de adentro, es uno de los simples y recios jugos vitales, y por eso caliente. La ironía es un filtro más elaborado, de sabores más sutilmente mezclados. Y como la filtración es intelectual, y es por ello menos fácil que sea cálida, hay que emplearla para estimular el sabor de las ideas, reservando para las personas ese calor que se pierde si la ironía se aplica a ellas.», *ibidem*, p. 231.

del sujeto en su disección, considera Valente que se produce, no sólo esa variación, sino su estrago. Pasando al caso, los heterónimos machadianos son la consecuencia de esta puesta en ironía del propio sujeto y el deseo de invención sobre la subjetividad real que ésa permite.

La ironía es un movimiento de participación que complica al creador en las mismas leyes de la realidad que reconoce. El recinto de lo subjetivo queda abierto, se destruye en cierto modo al reconocerse como tal y da paso a ese proceso de autocorrección de la fragilidad del que alguien ha hablado. La ironía es un atisbarse o verse de lo *uno*, que toma así distancias de sí mismo y se descubre diversificable, alterable. Los apócrifos de Machado nacen de ese movimiento diversificador y participante de la ironía que corrige sin cesar lo «auténtico», la apariencia pública de la realidad para poder *inventarla* o descubrirla. Por eso la ironía es engendradora de misterio y de sutiles intermediarios que tienden redes a la falsedad de lo «auténtico». Es de aire como Ariel —*«thou, which art but air»*<sup>239</sup>— y como Ariel no puede quedar clausurada en ninguna de sus formas, pues es más libre que éstas. Sólo por eso puede engendrar otras. Y así habría que entender acaso aquella objetividad del arte que Machado perseguía «desde hace veinte años» —dice en 1928— y que terminó por ver «en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías— que canten por sí mismos».<sup>240</sup>

La ironía segrega a esos heterónimos que buscan obtener lo falso de lo auténtico. El habitual uso de analogías literarias de esta voz, recurre aquí a la frase que, en *The Tempest*, Próspero lanza a ese espíritu aéreo que es Ariel; cuyo carácter en la obra es tomado como paralelo de esta índole irónica que lleva a la confusión de subjetividades, como ocurre en Machado respecto a sus apócrifos. Pues, como la magia del travieso sílfide Ariel, el poeta puede variar de personalidad y crear otras. La voz valenteana vuelve a recurrir a otra pieza de un mito literario para explicar un aspecto del objeto en el que se fija; con la virtud de que la figura de Ariel y todo lo que implica en su obra, como material vivo que sintetiza e incluye todo un bagaje que está fuera del ensayo, entra a formar parte de la argumentación.

Al cerrar el artículo, Valente muestra su adhesión al tono de Machado y sus apócrifos, precisamente por su capacidad irónica de desarmar la vacua solemnidad —contra la que advertía Nicol— a la que, no obstante, a veces la voz de Valente puede verse tentado. Pero, para hacer entender su cercanía a esta opción machadiana, la voz se articula con una imagen y un vocabulario con un complejo relieve. Esta peculiar imagen de los «vacunos monolitos» puede ser una sarcástica alusión a los verracos de

---

<sup>239</sup> «[...] tú, que no eres más que aire [...]», pertenece a una intervención de Próspero en diálogo con el evanescente Ariel, Shakespeare, *The tempest [La tempestad]* (1611), acto 5, escena 1, v. 21.

<sup>240</sup> Valente, «Machado y sus apócrifos», *Las palabras...*, pp. 96-97.

pedra vetones, como analogía de las figuras de autoridad, insaciables de respeto reverencial, que serían la exacta contrafigura de Machado y sus apócrifos, y quizá el modelo que intenta rehuir esta voz valenteana, que desliza así uno de sus referentes.

Es grato caminar, en el súbito silencio reactivo que ahora los rodea, con Antonio Machado y sus apócrifos. Inmunizan contra los vacunos monolitos circundantes y contra su hidrópica dignidad. También ayudan a ver claro muchas cosas, mas siempre en el ejercicio de la ironía y el misterio, es decir, «con una claridad perfectamente tenebrosa», como única manera de ver.<sup>241</sup>

Las voces de los apócrifos dan al lector una visión clara, lograda a través de la fecunda distorsión que provoca el uso de la ironía y lo arcano. Esa es la virtud de la ironía: permitir ver claro, a base de desbrozar lo que empaña pero, a su vez, con la necesaria dosis de misterio impuesta por su modo indirecto de emitir enunciados que introduzcan la duda ante la veracidad, o no, de quien habla o de lo que dice.

Fuster también dedica un artículo a hablar directamente sobre esta disposición irónica que es consustancial al tono ensayístico. Más que de ironía, se refiere a ese grado mayor que es el «humor» pero que puede entenderse como sinónimo de esa ironía a la que apuntaba Valente, ya que tratan de una misma disposición del ánimo frente a las cosas. Para empezar, sorprende de nuevo el inicio del ensayo con esa descripción del ya conocido «encuentro» con el objeto. En este caso, resulta elocuente la descripción de la conversación en que surge el tema y cómo la propia anatomía de la tertulia influye en el insuficiente desarrollo de una cuestión demasiado enrevesada y ambigua: la mayor o menor vigencia del sentido del humor respecto al pasado.

Fa uns dies vaig assistir a una animada i intel·ligent discussió, en tertúlia d'amics, sobre un tema en aparença irrellevant, però ric en suggestions i amenitats: s'hi debatia si el «sentit de l'humor» estava més generalitzat i viu abans que no pas ara, o si bé ocorre precisament tot el contrari. La trajectòria de la conversa fou, com sovint en uns tals casos, zigzaguejant, sincopada, una mica ràpida. Qüestions d'aquesta mena són —a la vegada— massa complexes i massa vagues perquè puguin restar fixades amb un mínim de rigor en el curs d'una conversa afectuosa i sense pretensions, espontània. [...].<sup>242</sup>

Quizá la embrollada dinámica de la conversación hace que el yo prefiera recurrir al ensayo para resolver el asunto. Sin embargo, es indudable que la detallada

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>242</sup> Fuster, «Sentit de l'humor», *L'home, mesura de totes les coses* (1967) en *Obres completes*, VI. *Assaigs*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1992, p. 224.

observación de la morfología de la tertulia denota la predilección de la voz fusteriana por ese tono contingente en donde el diálogo se torna serpenteante, con interrupciones y cambios de velocidad. Pero, sobre todo, es un diálogo guiado por el altruismo más placentero y alejado del tono de autoridad.

[...] Això no estava al nostre abast ni en la nostra voluntat: parlàvem per parlar, amb una absència absoluta de pedanteria acadèmica, i a efectes —senzillament— de prolongar una amable sobretaula. Tanmateix, la cosa valia la pena: a pesar de l'ambigüitat de l'enfocament, no deixàvem de treure alguna cosa en clar. Almenys, jo.<sup>243</sup>

Más allá del curso difuso de la conversación, logra establecer ciertos aspectos del tema que a continuación va a contar. Su diagnóstico radica en la persistencia del sentido del humor, pues es indiscernible de su origen: la condición de naturaleza caída del humano. Insiste en que usa un argumento teológico y que tal condición puede entenderse también históricamente. La conciencia *decaída* es la que provoca la aparición del humor —quizá esa misma conciencia de la propia «pequeñez» del ensayista que identificaba Lukács.

[...] Insisteixo que, des d'aquest angle, l'anomenat «sentit de l'humor» no ha disminuït. Per a disminuir o desaparèixer de veres, caldria —i ho diré amb un circumloqui pres de la teologia— que disminuïssin o desapareguessin les perdurables conseqüències del pecat original. L'instint de la burla —de vegades una burla sense animositat— és alguna cosa que neix de la nostra condició de «naturalesa caiguda»: sobrenaturalment o històricament «caiguda», i allà cadascú amb les seves preferències. El fet és que l'home, a través de la burla —de l'«humor»—, ataca el seu germà, l'home. [...].<sup>244</sup>

El sentido del humor «activo» es el que considera con pleno vigor, aquél que permite al hombre acometer a su semejante, sorteando así su conciencia de degeneración como género. Es en un sucesivo artículo donde continúa el desarrollo. La seriedad ininterrumpida hace la convivencia imposible, de modo que la burla, que siempre emana en cualquier mínima broma, sirve para lubricar el trato con los demás —el mismo peligro que Nicol ve en la «seriedad» y la misma necesidad de buscarle un antídoto que «desarme» al otro.

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 227.

[...] La convivència —en l'àmbit domèstic, i en el social— acabaria sent avorridament insuportable si estigués presidida per una estricta i ininterrompuda «serietat». I no oblidem que fins en la més innocent facècia s'amaga un element —més o menys gran— de burla: de «burla» en el pitjor sentit de la paraula.<sup>245</sup>

Es entonces cuando se concentra en esa actitud que repele a la antítesis del humor, que también había citado Valente: la falta de humor por imposición de la seriedad que ciertas figuras de autoridad asumen para mostrar una impostada imagen de sí, que les sirva para transmitir una falsa equivalencia: la que lleva de la severidad a la eficacia.

Però, no cal dir-ho, hi ha persones que no tenen «sentit de l'humor». I més que «persones»: en determinants moments, són ambients, grups, modes, els que explícitament repudien el «sentit de l'humor», i postulen la «serietat» com a norma de comportament. En ocasions, això obeeix a motius de tàctica o de superxeria: algunes «dignitats» que impliquen magisteri, poder, orgull o exemplaritat, necessiten presentar-se davant la seva clientela amb una aurèola de hieratisme greu, ja que en l'aire sever del seu aspecte resideix la millor garantia de la seva eficàcia. [...] [...] Potser això sigui inevitable. Si no es preservessin, o se'ls preservés, de la ironia aliena, tota la seva solemnitat s'esvairia, amb el risc immediat de volatilitzar-se també el seu prestigi i la seva autoritat. [...].<sup>246</sup>

Esa calculada seriedad, esa coraza frente a los dardos de la burla, se hacen imprescindibles para mantener la máscara de tal solemnidad que apuntala su autoridad. El temor a la ironía consiste en que la siempre artera solemnidad se desvanezca, descubriendo la vacuidad de quien se viste de ella para apuntalar una posición de poder, posiblemente arbitraria. Ése parece el gesto mismo de la ironía en la voz ensayística: su eficacia reside en desmontar lo falso, a través de desarmar el blindaje que lo encubre y lograr poner en claro a quien ostenta algún tipo de autoridad. La voz irónica deshace todo enunciado de vana gravedad, que suele esconder algo exactamente opuesto a la imagen que se ha querido imponer; una maquinación ocultada bajo el manto circunspecto. A ese tipo de individuo o colectivo que confecciona su propia seriedad es a quien trata de desvelar a continuación; aquellos que se disfrazan de graves como consecuencia de una inflada consideración de sí mismos y de su función en su medio.

[...] No diré que no hi hagi homes i dones «seriosos» —sense «sentit de l'humor»— per temperament: els de tremp taciturn o malencònic, per exemple. Però abunden més

---

<sup>245</sup> Fuster, «Més sobre el sentit de l'humor», *L'home...*, pp. 228-229.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 229.

els «seriosos» de confecció: gent que es desitja seriosa i que aconsegueix de ser-ho a base d'esforç i de disciplina. Són senyors que tenen un alt concepte del seu propi paper: el paper que representen en aquesta vall de llàgrimes. O simulen tenir-lo. Els convé, per tant, tenir cura de les aparences. I cada una de les seves frases, cada gest que insinuen, són d'una total gravetat. [...].<sup>247</sup>

El serio impostado urdirá todo en el exterior, por eso la afectación no soporta al irónico. A continuación hace una valoración positiva sobre la disminución de esa seriedad calculada en su generación, descubriendo toda una serie de características opuestas a ésta, que quizá vuelvan a revelar la propia tonalidad de la voz fusteriana: «familiaridad» y «tuteo» en aras de «facilitar» y «lubrificar» el trato con los demás, y por tanto el logro de una «naturalidad» que es antídoto de todas las excrecencias de lo falso y la parálisis del circunspecto presuntuoso.

[...] Els nostres coetanis —nosaltres i els nostres amics— no tenen, comparativament, tanta «serietat» preconcebuda i reglamentada. Som una generació amiga de la familiaritat i del tuteig, i això facilita i lubrifica el nostre contacte quotidià amb el veí, amb el parent, amb el simple conegut. Hi ha una major «naturalitat» en les nostres conductes. La «naturalitat» exclou la petulància, l'èmfasi, la hipocresia: exclou l'anquilosi del seriós. I per consegüent, ens fa menys susceptibles i puntimirats. [...].<sup>248</sup>

La prevalencia de la naturalidad deshace las adulteraciones de lo simulado, la rigidez y frialdad de cualquier enunciado, y sosiega al individuo ante lo que le rodea. Esa llaneza es la que informa a la voz ensayística y su búsqueda de un vínculo caudaloso con un lector cualquiera. Esta disposición sencilla y desafectada acerca a uno y otro porque el lector detecta la voz de alguien semejante a él, que le atrae afablemente y haciéndose entender con transparencia. En la expansión de esta naturalidad, Fuster descubre el síntoma del crecimiento del sentido del humor.

[...] El «sentit de l'humor», ¿ha guanyat terreny? Si més no, ens hem després de molt enravenament, cosa que ja és un avantatge. Ara, un notari, un catedràtic, un filòsof — per citar només tres figures abans arquetípiques de «serietat» —, no són, o no acostumen a ser, uns ens inflats i obtusos: pertanyen a l'àmbit de l'afable i el corrent. [...].<sup>249</sup>

El efecto de esta nueva etapa de sencillez se concreta en la mutación de las figuras de autoridad, que han ido abandonado la altivez vacua y la torpe egolatría del

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>248</sup> *Ibidem*, pp. 230-231.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 231.

solemne. Dado que la ironía impone un «desenfocament semàntic» que permite «angles de consideració no comuns» que hacen posible ese «procés de distanciació» respecto al objeto del ensayo. El genuino «to afinat, capciós, girat o paradoxal» de Fuster se corresponde con sus irónicos desplazamientos hacia el *nosotros*, como un «intent d'involucrar el lector en una circumstància comuna»<sup>250</sup>.

Sin embargo, la preponderancia del humor y su posible autonomía como género pueden ser contraproducentes si éste se escinde de los discursos generales que tratan de las cosas determinantes de una circunstancia. Sánchez Ferlosio lo estampa en uno de sus retazos, que quiere instalar la paradoja en su lector: el humor al trocarse en género singular, ajeno por tanto a los distintos tipos de discurso, deja de servir para afrontar los enunciados del poder.

Cuando el humor se constituye en género es que ha resuelto apartarse respetuosamente de las cosas serias, a fin de que éstas puedan ejercer sin embarazo su petulante tiranía. Así, la pretendida rebeldía del humorismo contra las cosas serias resulta un pacto secreto de complicidad.<sup>251</sup>

El peligro de ese humor aislado en su propia parcela está en su efecto: dejar de incidir en las cuestiones básicas, en el discurso sobre las cosas. Su aislamiento en su propio modelo de discurso es una forma de connivencia con el poder, por más que dentro de su pequeño recinto la voz humorística haga gestos de burla indómita hacia el poder. La autoridad da por descontados estos gestos, porque al producirse sólo dentro de ese género, no tiene efectos fuera de éste. El peligro que detecta aquí en el humor es el del bufón en la corte: sólo puede hablar desde el humor y, aunque pueda mofarse de la autoridad, su regulada ubicación al lado del poderoso es el mejor síntoma de su complicidad y su condición inocua. Se desprende, de este raptó ferlosiano, que el humor debe entrecruzarse en todos los discursos —especialmente también en el ensayístico— para lograr su mayor potencia funcional y ser útil para asumir la realidad de los objetos observados; mas nunca aislarse y ocupar todo un discurso. Es así como en el ensayo se descubren sólo zonas muy calculadas de humor, pues un texto totalmente humorístico nunca será un ensayo, porque éste no podrá

---

<sup>250</sup> «Un altre element, alhora d'índole formal i argumental, és el que li proporciona la ironia. Aquest desenfocament semàntic, que propicia angles de consideració no comuns, permet a Fuster un procés de distanciació respecte d'allò que és objecte del seu assaig. El to afinat, capciós, girat o paradoxal, que caracteritza el seu estil, té el seu correlat en la composició de les seves glosses, en practicar, irònicament, freqüents desplaçaments de la primera persona pluralitzada —en l'intent d'involucrar el lector en una circumstància comuna.», Riera, «L'estil de les idees», *Rellegir Fuster*, pp. 110-111.

<sup>251</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 31.



cumplir su *función* sobre los objetos que debe pensar. Esto se ve claramente en el fino y restringido uso que Sánchez Ferlosio hace del humor o la ironía, para lograr ofrecer un enunciado lúcido. A veces, el humor se ubica en retazos mínimos a modo de aforismo, entremezclados con otros fragmentos de ensayo, como el que presenta, sorprendentemente, como diminuta autobiografía y en el que asoma el ineludible signo de la degradación vital.

(*Autobiográfico.*) «¡Me conservo entero!», se decía el cascote.<sup>252</sup>

A pesar del cálculo, en algunas ocasiones la voz ferlosiana se sirve de su habitual tendencia a la expresión abrupta y lanza cápsulas de potente sarcasmo, como en esta ocasión en que vuelve a echar mano de un factor básico en su vocabulario: un refrán, como proyectil contra el objeto de su crítica: una institución del poder.

[...] La extensión del ejemplo del actual Ministerio de Cultura —especialmente por lo que se refiere a la universidad de verano Menéndez Pelayo, su más deslumbrante y escaparatero «peer en botija para que retumbe»—, envidiado e imitado por los departamentos homólogos de los Gobiernos autonómicos, [...].<sup>253</sup>

Este sería un caso de cómo el humor, al entreverarse en medio de un argumento crítico sobre un objeto de la circunstancia, logra una precisa y recia eficacia, al entrar en correlación con una argumentación «seria» sobre una entidad del poder. La banalidad y magnificación en que incurre este órgano gubernamental no puede esperar una mejor concreción que incorpore, implícito, el necesario vituperio para desarmar la aureola grave de esa autoridad. Mas, es obvio que el tono vasto y escatológico de ese refrán manchego, si se propagase por todo el texto, acabaría por distanciarlo del objeto real y estropearía su incisiva crítica contra esa acción del poder.

De modo que el humor puede ser de alto voltaje, en una relación inversamente proporcional al tamaño de su aparición en el enunciado. En la misma lógica, puede tener una extensión mayor a lo largo del discurso, a cambio de rebajar su intensidad y hacerse más difusa y subyacente. Como es sabido, singularmente desde Larra y su dicción, esta sutileza —pero dilatación— de la ironía es un recurso audaz para superar la censura. Esta fecunda artimaña será muy usada por Vázquez Montalbán quien, al

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>253</sup> Sánchez Ferlosio, «La Cultura, ese invento del Gobierno», *Homilía del...*, p. 154.

depender de la publicación periódica en prensa durante la dictadura desde 1960, debió articular con mayor cautela este tipo de latente y prolongada ironía, en artículos que dicen algo que puede tomarse en su sentido recto —aceptable para la censura—, a pesar de situarse justo en el filo que puede hacerlo decantar hacia su lectura irónica. Es lo que sucede en los artículos que reúne en su *Crónica sentimental de España*, como en uno en el que se refiere nada menos que a la «España eterna»; término propio del régimen y contraparte de otro, también archiconocido: la «Antiespaña». Ese concepto titula un artículo que tiene como aparente objeto (como es preceptivo en el conjunto) a un cantante: Manolo Escobar. El uso irónico empieza tomando el concepto en la propia lógica de quien lo ha establecido, la correspondiente a todo nacionalismo: hay un acervo identificado con lo español cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y que perdura por encima de los formidables cambios de la contemporaneidad. Ese acervo se puede singularizar en una serie de «mitos», entre los cuales está Manolo Escobar, no sólo por sus canciones, sino también en sí mismo como paradigma vital.

Hay una España eterna que no muere y que si muriera ya habría la suficiente comparsaría encargada de resucitarla. En la edad de la conquista espacial y de la infinita posibilidad científica, los mitos de la España eterna sobreviven, se manifiestan por doquier y, cómo no, en la galaxia del espectáculo brillan astros de resplandor arcano, de carbúrico resplandor, de candileco resplandor aceitoso. Uno de estos astros es Manolo Escobar. Toda su vida ya es un cuento de hadas de la España eterna.<sup>254</sup>

La afirmación del manido concepto se va degradando al contrastarlo con lo contemporáneo: «la conquista espacial y la infinita posibilidad científica». Frente a la permanencia de esas esencias eternas de lo español, tal comparación con el espacio y la ciencia, contienen en sí lo ridículo. Lo cual se despliega luego con el juego de léxicos: de lo espacial pasa a la mermada «galaxia del espectáculo», al resplandor de cuyos «astros» se les aplica una adjetivación, supuestamente en correlación con esa «eternidad», pero que va intensificando las notas de la pobretonería del verdadero subdesarrollo del país y de su superestructura: «arcano», «carbúrico», «candileco» y «aceitoso». La última referencia al «cuento de hadas» en que se convierte la biografía del cantante es otro juego de opuestos que, sin dejar de informar de un dato cierto,

---

<sup>254</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «La España eterna», *Crónica sentimental de España* (1969), Eduardo Haro Tecglen [introd.], Barcelona, Grijalbo, 1998, p. 195.

está pidiendo una lectura irónica. Cuando está por concluir, la voz montalbanesca muestra una de sus tupidas síntesis que, secundando ese tono que sigue la lógica del concepto establecido, viene a concretar la permanencia de lo inmutable a pesar de las modernidades de esa juventud que baila pop contemporáneo, pero que sigue cantando esas letras ligadas al acervo inmarcesible de la canción española.

Es imposible entender nada de nada sin comprender la identificación del pueblo con sus cantantes preferidos. Los jóvenes del pueblo español bailan soul, como los jóvenes de la burguesía. Pero a la hora de canturrear recuperan melodías que entienden sentimentalmente, en las que son asumidos con todas las implicaciones culturales cuidadosamente programadas. Los pies de esta España joven proletaria de los años sesenta, de los años setenta, se mueven con el electrosonido del futuro... pero su lengua sigue ligada, por un sinfín de causas, a la metafísica de pega de un ser español de pega.

*Alondra de los sembraos,  
jilguero del olivar,  
toda la vía he cantao  
porque mi vida es cantar.  
Pero desde el mismo día  
en que yo te conocí  
etc., etc., etc.<sup>255</sup>*

La posibilidad irónica asalta ya con el uso de la dicción propia de quien propaga las nociones del régimen, como esa expresión displicente y casi coloquial: «Es imposible entender nada de nada [...]» o las simplificadoras referencias a «Los jóvenes del pueblo español», en contraposición a otra fraseología más compleja: «todas las implicaciones culturales cuidadosamente programadas» o términos inauditos en el relato del régimen: «proletaria». Así como sutiles referencias cultas que también entran en contraste con el tono general del artículo, como cuando indica que la juventud «entiende sentimentalmente» (las canciones de siempre), que tanto recuerda a lo dicho por Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), o la siguiente expresión de que «su lengua sigue ligada», que puede sonar a algo de lo dicho por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) sobre la «polifonía». Pero al decir a lo que está *ligado*: la «metafísica» de «un ser español», incluye por dos veces un sintagma donde se detecta esa última señal, lanzada para comprender el conjunto desde la ironía: «de pega», esto es: falso, como todo esa oscura noción que ha segregado ese poder.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 198.

El penúltimo artículo del conglomerado, que trata sobre otro célebre cantante: Raphael, viene a cerrarse con otro acelerado remolino de oraciones que vienen a afirmar la imposibilidad del «posraphaelismo» y que, en su aceleración centrípeta, se descuelga con una cita anónima que, en un procedimiento paralelo al que usa Sánchez Ferlosio con el refrán manchego, sirve de cápsula de sarcasmo que trastoca la lectura del artículo, justamente en su conclusión. La cita es casi una escena grotesca en la que aparece un tono coloquial propio de la época.

Pero no. No existe el posraphaelismo, y por los siglos de los siglos necesitaremos salvoconductos para vivir y morir, y viviremos y moriremos en plena urgencia, en plena huida, sin acabar de creernos el sorbo de agua fresca, la sonrisa o el temple de la cordialidad como mecánica del comportamiento. Como decía un epigrama anónimo, cuando a un ajusticiado español, después de cortarle la cabeza, se le pregunta: ¿Qué opina usted de lo sucedido? Con toda la razón el ajusticiado y usted y yo contestaremos: *No sé. Pero me parece que aquí hay mucho maricón.*<sup>256</sup>

Este vituperio último se arroja también al lector e incluso a los temas tratados en el artículo pero, aún más, no puede dejar de señalar muy solapadamente al cantante al que se le dedica el artículo —Raphael—, combinado con su contraparte: Serrat. Este es el tipo de doble nivel irónico de la voz de Vázquez Montalbán que disemina estratégicamente distintos signos de agudo sarcasmo, que invitan a leer al sesgo buena parte de su mensaje literal, beneficiándose de la celeridad de su verbo y la tensa acumulación de referencias que va suministrando a su lector. Todo ello marcado por el origen de su producción, regida por la gravitación de la censura y los condicionantes de la publicación periodística. La opción por esta crítica irónica, comprobada aquí en Vázquez Montalbán, se corresponde con esa «doble dirección contrapuesta» en la que puede ejercerse toda «crítica»: o bien «trágicamente» al enfrentar «una cosa con *su* idea», es decir, empleando la «paradoja»; o bien «lúdica e irónicamente», confrontando «una idea con la realidad experimentada de la cosa». Tal disyuntiva es la que suele aparecer en la voz ensayística que siempre puede fluctuar entre «el dramatismo de la paradoja» y «la jovial ironía»<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Vázquez Montalbán, «Raphaelismo y posraphaelismo», *Crónica sentimental...*, p. 214.

<sup>257</sup> «[...] En otros términos, la crítica se puede ejercer en una doble dirección contrapuesta: trágicamente cuando se enfrenta una cosa con “su” idea, (aquí en sentido muy afín al platonismo) o lúdica e irónicamente, cuando se enfrenta una idea o representación comúnmente aceptada con la realidad experimentada de la cosa. Y esta esencial duplicidad se refleja ostensiblemente en la estilística del ensayo, oscilando entre el dramatismo de la paradoja y la jovial ironía. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 21-22.

Quizá sea cierto que la posible rareza de la actitud y manera del ensayo, su eventual dificultad en algún punto, se compensan merced a sus deleites. Pues hay algo así como una sonrisa contenida —«chuckle»— fruto de esa delectación compensatoria de lo complejo o extraño en el que a veces se abandona al lector y cuya fuerza de «compelling», por el lado de la expresión, es muy considerable — como se insiste en «The Ego in the essay». Al ensayo, pues, le es propicia esta «sheer chuckle» porque el «Ego» es capaz de mostrar que la propia vida «is gilded with fun»<sup>258</sup>. Pero se trata de «sonreír» más que de «reír», en ese tipo de ensayo más o menos «humorístico», pues no se trata de una explosión sarcástica puntual, sino que de esa «fina sonrisa» que no tiene un lugar determinado, sino que es producto de que el lector a lo largo de ese discurso sienta tocado por «a personality tipped with mirth». Se trata de un gozo, semejante a ese mito literario que antes ha empleado Valente a propósito de los apócrifos machadianos: sutil y evanescente como Ariel, con el «lift of wings» y el «glimpsing fantasy of flight»<sup>259</sup>. Estos son los modos en que la ironía se sustancia e interviene en el temple de la voz del ensayo, componiendo un rasgo más de su actitud. Se genera debido a una contradicción entre el tono y el objeto, debido a un alejamiento táctico que el yo ensayístico impone respecto a ese objeto, como también es efecto de la resolución de ese yo, que acepta su pequeñez y sirve como antídoto contra una nociva máscara de seriedad, tras la que puede esconderse una autoridad vacía de certezas. Por ello precisa darse restringidamente, para así

---

<sup>258</sup> «The essay is no easy thing. The true mood and the true manner of it are rare. It is as difficult to write an essay on purpose as it is to be a person on purpose —a teasing game and unsatisfactory. Yet the difficulties of essay-writing are offset by the delights; for there is nothing so compelling to expression as chuckle, and that is what the true essay is, sheer chuckle; it is what we felt and saw that time the elfin Ego floated in on a sun mote, and showed us, laughing, how all our life is gilded with fun. [...]» [El ensayo no es una cosa fácil. Su verdadera actitud y su verdadera manera son raros. Es tan difícil escribir un ensayo a propósito como es ser una persona a propósito —un juego burlesco e insatisfactorio.

Sin embargo, las dificultades de la redacción son compensadas por sus deleites; porque no hay nada tan convincente en la expresión como una risa contenida y eso es lo que el verdadero ensayo es, fina sonrisa. Es lo que sentimos y vimos esa vez el duendecillo Ego que flotó en una mancha de sol y nos mostró, sonriendo, cómo toda nuestra vida está dorada con la diversión.], Anónimo, «The Ego in the essay», p. 4.

<sup>259</sup> «[...] The best quality of the humorous essay is that the reader shall smile, not laugh, and moreover, that he shall remember no one passage at which he smiles; it is far better that he should feel that he has touched a personality tipped with mirth. Ariel never laughed. The fun that makes the soul expand must have in it the lift of wings and the glimpsing fantasy of flight. » [...] La mejor calidad del ensayo humorístico es que el lector sonreirá, no se reirá y, además, que no recordará ningún pasaje en el que sonría; es mucho mejor hacer sentir que te ha tocado una personalidad volcada al regocijo. Ariel nunca se rió. La diversión que hace que el alma se expanda debe tener en sí el ascenso de las alas y el fantástico vislumbre del vuelo.], *ibidem*, p. 4.

cumplir una —más sutil o más directa— función crítica, a la vez que ayuda a que la lectura fluya dentro del discurso, a pesar de los posibles obstáculos de su derrotero.

## LA MODULACIÓN

En la prosa ensayística se debería recuperar la «conciencia de estilo» a la vez que «salvar la verdad» para no caer algunos «síntomas sofísticos» —como alerta Nicol. El estilo, algo que está más allá de lo estilístico, es el lugar en el se debe restaurar la «dignidad de la palabra», que nunca se puede conseguir con «la belleza sola», como pretendería el *sofista*, porque esa «dignidad» de la palabra depende del «fin»<sup>260</sup>. Por eso cabe recordar la valoración que Aristóteles hacía sobre el estilo de uno de sus aborrecidos sofistas, Gorgias. Entiende que es algo «efectivo», al basarse en una regla curiosa: «cada tema requiere un estilo», por tanto, al «gran tema» le corresponde un «gran estilo», como el de Gorgias: el «epidíctico» u «*ostentatio*»; porque, en efecto, consiste en «una forma como otra cualquiera de ostentación». Mas lo revelador es que «lo que se ostenta o exhibe en el discurso epidíctico» no es otra cosa que el «orador» mismo, mucho más que «el asunto de que él se ocupa». La prueba podría ser la exuberancia en el empleo de tantas «imágenes», «metáforas» y demás recursos retóricos<sup>261</sup>. De modo que esta presencia ostensiva del yo, a veces podrían levantar sospechas de un verbo que deje de atender el objeto sobre el que versa el ensayo.

Se podría sumar a esto otra advertencia que pudiera ser excesiva, pero también reveladora: la belleza estilística quizá no sea más que un «valor de complemento» para el ensayo, pues la «verdad filosófica» no constituye una «obra de arte» —como

---

<sup>260</sup> «La filosofía tiene que recuperar hoy la desvanecida conciencia de estilo, y a la vez salvar a la verdad, como antaño y como siempre que aparecen síntomas sofísticos. Pues ya se ve que el estilo no es cosa puramente estilística: la dignidad de la palabra no se restaura con la belleza sola, como pretendía la retórica del sofista Gorgias. La belleza no estorba, pero la dignidad depende del fin. [...]», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 253.

<sup>261</sup> «Aristóteles se daba cuenta muy bien de que el estilo de Gorgias era efectivo, y así lo reconoce en su Retórica. La regla de Gorgias, según la cual cada tema requiere un estilo apropiado, y el gran tema ha de tratarse con gran estilo, “a la gran manera”, es una regla válida para siempre. Gorgias era un maestro de este gran estilo retórico, del discurso ceremonial, declamatorio, llamado en griego epidíctico, que en latín significa *ostentatio*, y que es en efecto una forma como otra cualquiera de ostentación. Lo que se ostenta o exhibe en el discurso epidíctico es, sobre todo, el orador, no tanto el asunto de que él se ocupa. Su discurso se embaraza entonces con profusión de imágenes, antítesis, asonancias, analogías, apóstrofes, alegorías, hipálages o intercambios, repeticiones deliberadas, hipérbolos y metáforas. [...]», *ibidem*, pp. 253-254.

apuesta Nicol. Pues, a la «tesis errónea» no le debería salvar el haber sido «bellamente expuesta», sino que ello mismo supone un agravante, porque tal embellecimiento se revelaría como un «elemento extrínseco» que serviría para la treta de hacer de ese «error» algo más «plausible o incitante», por tanto, su emisor lo «disfraza» para que tal yerro parezca «menos vicioso»<sup>262</sup>. Algo de esto ocurre en la modulación del ensayo: perdura en ella una exigencia de adecuación de su voz a la *verdad* que pretende proferir, ante la cual el lujo de la belleza estilística debe calibrarse con exacta prudencia, para no hacerse ajena a la cosa contada. De manera que el ensayista siempre deberá ser consciente de que dispone de una escala de grados para modular su tono, debiendo escoger el modo de articulación de éste que crea más adecuado al objeto tratado, sin caer en esa extravagancia que aleja al objeto tratado — del que alerta Nicol— y que bien pudiera ser el disimulo de un error o falsedad, pero también debe hacerlo ajustándose delicadamente, para mantener en adecuadas condiciones su canal abierto y transitable que le une con su lector. Entre ambas exigencias, encaje con el objeto y encaje con el lector, es donde se produce el equilibrio que tensa la elección de una determinada modalidad de tono.

## UN MODO ACCESIBLE

El ensayo se sirve de un recurso que quizá se asemeja a una técnica musical, el «arte de la transición» —según propone Adorno—, en el sentido de que intenta restituir al «lenguaje oral» lo que suele perder bajo el dominio de la «lógica discursiva»; de la que, no obstante, tampoco puede zafarse, sino sólo «burlar» mediante la elaboración de una atrayente «expresión subjetiva». De manera que el «ensayo» parece estar no en una oposición directa al «procedimiento discursivo», sino que elabora un tipo de distanciamiento de esa ineludible «lógica discursiva», por medio de diversas estrategias de distanciaci3n: el «arte de transici3n» en el lenguaje

---

<sup>262</sup> «[...] Pero entiéndase que la belleza eventual de su estilo habrá de ser un valor de complemento. La verdad filos3fica no es una obra de arte. Si es err3nea, la tesis no ser3 menos repudiable por estar bellamente expuesta; al contrario, habr3 que rechazarla con m3s tenacidad, precisamente porque ese elemento extrínseco, de orden ret3rico, le dio una apariencia m3s plausible o incitante. La verdad no siempre es fea, pero el error parece menos vicioso cuando va bien disfrazado, que la fealdad siempre a la virtud.», *ibidem*, p. 255.

oral y las dispares formas de «subjetividad» en la expresión<sup>263</sup>. En efecto —como prevenía Nicol—, en este género hay unas «exigencias» muy difíciles de cumplir, como la necesidad de «estar atento» a la «respuesta precisa» que los objetos —«las obras o los hechos»— a los que se aplica la interrogación, acaban devolviendo a las «preguntas» del ensayista. Mas, al tiempo, debe cumplirse con ese requisito de mantener siempre la sumisión a la «claridad» y la «belleza» del lenguaje, como cimiento sobre el cual, después, el ensayo deberá alcanzar su objetivo final, su autonomía: «ser él mismo una obra», gracias a su verdadera «autoridad»<sup>264</sup>.

En cuanto al receptor de tal enunciado, es sabido que el potencial lector al que se dirige es siempre un lector no especializado, lo que Nicol denomina como la «generalidad de los cultos», porque no reclama de antemano «ninguna especialización»; de ahí la correspondiente «generalidad de los temas» a los que puede amparar. El tenso equilibrio está en que, respetando la calidad de esa dicción clara y bella para su lector, el ensayista debe conseguir vencer las «dificultades técnicas» del objeto interrogado, sin caer en el «falseamiento» de tal objeto<sup>265</sup>. Mantener a raya tales contrapesos es la acción en donde se halla la «dificultad» propia del «arte» y que este género debe sostener para seguir siendo arte. Aunque a veces consista en lidiar con lo contradictorio, este juego de compensaciones consiste en hacerse cargo que, a pesar de que al ensayo se lo pueda calificar de «género ligero», eso no presupone que su objeto tenga por qué ser simétricamente «ligero», como tampoco debe implicar proporcionalmente ninguna «ligereza» en la «expresión» empleada en su enunciado —ya se vio que, precisamente, la asimetría entre objeto y

---

<sup>263</sup> «[...] También en esto raya el ensayo con la lógica musical, el estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición, a fin de obsequiar al lenguaje oral algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, a la cual sin embargo no se la puede pasar por alto, sino meramente burlar en sus propias formas gracias a la penetrante expresión subjetiva. Pues el ensayo no se encuentra en simple oposición al procedimiento discursivo. [...]», Adorno, «El ensayo como forma», p. 32.

<sup>264</sup> «[...] De ello resulta una serie de exigencias casi imposibles de satisfacer enteramente. Formulémoslas, de todos modos, para terminar, a fin de contar con un imperativo que nos oriente: el ensayo debe siempre estar atento a la respuesta precisa que las obras o los hechos interrogados devuelven a sus preguntas. No debe romper nunca su servidumbre a la claridad y belleza del lenguaje. Por fin, cuando llegue el momento, el ensayo soltará amarras e intentará a su vez ser él mismo una obra, con su propia y temblorosa autoridad.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 40.

<sup>265</sup> «[...] El ensayo se dirige a «la generalidad de los cultos». Sea cual sea la especialidad de cada uno, la lectura de un ensayo no requiere en ninguno la especialización. A la generalidad de los cultos corresponde «la generalidad de los temas» que pueden tratarse en estilo de ensayo, y la generalidad en el estilo mismo del tratamiento. El ensayista puede saber, sobre el tema elegido, mucho más de lo que es justo decir en el ensayo. La obligación de darse a entender no implica solamente un cuidado de la claridad formal, sino la eliminación de todos aquellos aspectos técnicos, si los hubiere, cuya comprensión implicaría en el lector una preparación especializada.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 207.



tono era, según Lukács, la clave de la ironía ensayística. No es que haya una expresión ligera, simplona o descuidada, pues este género dispone de un «*ethos* propio» que existe, en tanto que siempre hay una suerte de «norma» que rige la modulación del discurso ensayístico<sup>266</sup>.

Puede emplearse una reducción simplificadora para explicar la discriminación entre el lector que busca el ensayo y el que exige la demás prosa de pensamiento, atendiendo a la naturaleza de quien emplea cada uno de esos géneros: el «especialista investiga», mientras que el «ensayista interpreta»; quizá pueda decirse que el «ensayista» no deja de ser también un «especialista» pero, justamente, especialista de la «interpretación» —advierde Gómez. Porque si el «especialista» da a conocer sus «descubrimientos» surgidos de una «investigación», lo cual le hace funcionar como verdadero «poseedor de la verdad»; frente a esto, el ensayista necesita «decir algo» sabiendo que «lo hace desde el perspectivismo del propio ser», de modo que lo que da nunca posee un sentido «absoluto», sino únicamente el de una «posible interpretación». Pues, si el especialista rehúye cualquier «interpretación heterodoxa», al ensayista le mueve la voluntad de «una revaluación de lo establecido ante los valores del momento». Por ello, la genuina capacidad del ensayo no se basa en el «número de datos» que presente, sino del «poder de las intuiciones» y las «sugerencias que despierte» en quien lee<sup>267</sup>. El ensayista es «consciente de su limitación» —su «pequeñez» decía Lukács—, pero además de aceptarla con ironía, muchas veces se decide a hacerla ostensible en su enunciado, con un tono que permita la mayor naturalidad posible, sin más prevención ni disimulo; tanto es así que muestra

---

<sup>266</sup> «[...] Es por regla de método que el ensayista ha de soslayar las dificultades técnicas. Y tiene que hacerlo sin falsear el tema. Esta es la dificultad del arte o artificio. Pues la evasión ha de ser deliberada, artificial: no ha de ser inconsciente. La evasión involuntaria es indicio de incompetencia. El ensayo es un género ligero, pero no siempre es ligero el tema, ni ha de dar muestra de ligereza quien adopte para tratarlo esta forma de expresión. Esto quiere decir también que el ensayo tiene su *ethos* propio. Hay *ethos* siempre donde hay norma, aunque sea norma formal.», *ibidem*, p. 207.

<sup>267</sup> «El especialista investiga y el ensayista interpreta. Tal afirmación es sin duda exagerada y, por tanto, inexacta: el ensayista es también un especialista, especialista de la interpretación. A pesar de ello puede servir para determinar dos procesos en el acercamiento a las cosas. El especialista comunica sus descubrimientos después de una rigurosa investigación y lo hace con el dogmatismo —discurso depositario— de quien se cree poseedor de la verdad. El ensayista, por el contrario, siente la necesidad de decir algo, pero sabe que lo hace desde el perspectivismo de su propio ser y por lo tanto nos lo entrega no como algo absoluto, sino como una posible interpretación que debe ser tenida en cuenta. El especialista, formado dentro de la tradición, se muestra reacio a cualquier interpretación heterodoxa. El ensayista, libre de tal peso, afloja las riendas al corcel de su ingenio en una revaluación de lo establecido ante los valores del momento. Los verdaderos ensayos pueden estar escritos por especialistas del tema tratado; generalmente, sin embargo, no sucede así. El valor del ensayo no depende del número de datos que aporte, sino del poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector.»  
Gómez, «7. El ensayo y el especialista», *Teoría del...*, pp. 20-21.

sus «ideas» en el mismo «proceso de adquirirlas». Mas lo hace sobre todo para ver si alguna de estas ideas «inspira» al lector, al relacionarla con alguna otra idea «gemela» que éste disponga en su pensamiento<sup>268</sup>.

No obstante, que el lector sea no especializado, general, —como advertía Nicol—, no empece para que pueda también dirigirse a un lector especializado en alguna materia. Lo que pasa es que al no tratarse sólo de comunicar «datos», el ensayo no quedará «limitado» por cuáles sean los «conocimientos de su lector». Por eso el ensayo no acostumbrará a usar «notas al pie de la página», a la vez que, sobre todo, desarrolla un empleo de «citas» bien distinto al usado en el texto científico del especialista (el texto *depositario* de información). Pues la elevada copiosidad de «citas» en el ensayo —y en eso, vuelve el caso de Montaigne a ser paradigmático— «tienen valor por sí mismas», respecto a lo que comunica el ensayista. La cita sirve para enseñar una determinada «idea» creada por alguien, sin que sean relevantes la referencia detallada del autor y el libro del que es tomada —que muchas veces están ausentes o sólo livianamente mencionadas. Pues lo que vale en ese retazo de un texto ajeno es lo que dentro de su marco está contenido, que atesora un «valor por lo que dice» y no tanto en su secundario valor como producto de un determinado autor u obra. Por lo tanto, las citas aparecerán marcadas como tales en el texto ensayístico, sólo para que el lector entienda que el decurso de ese conjunto va a ir incluyendo retazos textuales cuya autoría es ajena al yo de ese ensayo, pero que, sin embargo, afluyen al circuito de ese discurso conformándolo y activándose, de tal guisa, lo que hay dentro de cada una de esas ventanas de discurso<sup>269</sup>.

En consecuencia, como género, es una forma de meditar sobre un objeto, pero liberada de las «trabas formales», el «orden sistemático» o el «aparato crítico» de los

---

<sup>268</sup> «El ensayista es consciente de su limitación y, sin ocultarla, no duda en mostrar sus ideas en el mismo proceso de adquirirlas. Confía así en que alguna, aunque no sea nada más que una, inspire al lector en un pensamiento gemelo al de su propia alma. Esta característica del escritor de ensayos es tan antigua como el ensayo mismo. [...]», *ibidem*.

<sup>269</sup> «En la sección anterior quedó indicado que el público presente en la mente del ensayista es el representado por “la generalidad de los cultos”. No se pretende con esto decir que el ensayo no se dirija también al especialista. Claro que sí. Precisamente lo ensayístico, al no aspirar exclusivamente a la comunicación de datos, no encuentra límites en los conocimientos del lector. Por otra parte puede prescindir de las notas eruditas. El verdadero ensayista, por ejemplo, sólo en ocasiones muy especiales hará uso de notas al pie de la página; y esto nos lleva al meollo de nuestro tema: las citas, numerosas en los ensayos, tienen valor por sí mismas en relación con lo que el ensayista nos está comunicando; importa destacar que alguien creó una idea, representada en la cita, pero el “quién”, y el “dónde” carecen en realidad de valor. No son las citas importantes porque fulano o mengano las dijo, sino por su propia eficacia. Y el hecho de señalarlas como citas es sólo con el propósito de indicar que no son de propia cosecha, sino que forman parte del fondo cultural que se trata de revisar.», Gómez, «8. Imprecisión en las citas», *Teoría del...*, p. 23.

textos científicos, mas siempre manteniendo su aspecto «reflexivo», «consciente», «razonado» —insiste Rafael Virasoro. El hecho es que, como se trata de un «saber» pero no de «invención», entonces, su tono exige más «claridad», «precisión», «sujeción temática», para después ser capaz de poder moverse con «mayor fluidez» y «holgura» en el asunto tratado, con verdadera «agilidad» y «despreocupación». De alguna manera, al decidirse por su tono, parece como si se viera llevado por «un querer que no quiere del todo», que «se aproxima y se aleja», debido a la propia actitud del autor al, por un lado, no querer elaborar una «tarea de mayor vuelo» y, por otro, como efecto de lo que parece pedirle el asunto tratado; ese es su vaivén contradictorio<sup>270</sup>.

Todos estos serán las condiciones que harán que el ensayo asuma un tono que tendrá como base mayoritaria una modalidad que debe atender adecuadamente al objeto y tratar de trasladarlo con éxito al discurso; a la vez que adecuarse a la recepción de su lector, a quien debe conseguirse hacerle entrar en ese enunciado y comprender a esa voz subjetiva que le explica un objeto. Por ello, la voz del ensayo deberá modularse para hacer «accesible» a quien lee lo dicho en tal enunciado, y, por tanto, permitiendo que éste acceda al objeto que protagoniza el discurso, mediante la subjetividad de la voz que lo nombra e instala una clave crítica que lo problematiza. Ya lo deja caer Woolf cuando distingue al ensayo respecto a todas las demás formas de literatura en ese criterio en la elección de su léxico: «the essay is the one which least calls for the use of long words», pues su opción siempre se aleja de las palabras más grandilocuentes, altisonantes o altivas<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> «¿Qué es en definitiva el ensayo? Una vez más: es pensamiento, teoría, ciencia; es un pensar y un decir lo que se piensa sobre el tema que se investiga y se estudia, sin las trabas formales, el orden sistemático y al aparato crítico de los tratados científicos y filosóficos, pero, como éstos, reflexivo, consciente, razonado. Y en cuanto es saber y no invención, su método exige claridad, precisión, sujeción temática, aunque dentro del tema se mueve con mayor fluidez y holgura que un tratado, con cierta agilidad y despreocupación, como llevado por un querer que no quiere del todo, que se aproxima y se aleja, ya sea porque el autor no se siente con fuerzas para emprender una tarea de mayor vuelo o porque el tema no se lo exige o, simplemente, porque no le interesa hacerlo, porque no está en su temperamento, en su modo, en su estilo.», Rafael Virasoro, «El ensayo», *Universidad*, 78, Santa Fe (Argentina), 1969, p. 76.

<sup>271</sup> «Of all forms of literature, however, the essay is the one which least calls for the use of long words. [...]» [«(...) No obstante, de todas las formas de la literatura, el ensayo es la que menos recurre al uso de palabras rimbombantes. (...)»], Woolf, «The modern essay», p. 242.

En definitiva, los distintos condicionantes del género que se han ido tratando se basan en suscitar realidad para figurar un yo en el discurso que es emisor de la voz peculiar que conforma ese determinado ensayo. Todos estos factores contribuyen a que ese yo busque la atención del lector a través de un tono accesible para un lector medio. Uno de los modelos de tal tono será el de la mera conversación, plausible en la «realidad» que el ensayo debe lograr aparentar a través de ese yo y su voz. Por ello, el tono del ensayo tomará como fundamento esa dicción natural que reproduzca a su manera la voz de la charla amena, con sus distintos grados de complejidad; pero que transparente con la mayor inmediatez que se pueda lo que está analizando: el hilo y los nudos de su argumentación, los objetos y circunstancias que señala o en los que necesita ubicar al lector. Como se sabe, el destinatario del ensayo no suele ser un tipo específico de lector, particularmente especialista en ninguna disciplina, sino que acostumbra a ser un lector medio en la escala del conocimiento. Pues, como se trata de que ese yo se haga escuchar a través de su enunciado, será imprescindible que su voz aparezca con la fluencia del hábito, una articulación émula de la real y la claridad precisa de lo evidente. Sólo así un mero lector puede sentirse llamado a atender y casi entrar en un ameno diálogo.

Por eso esta voz confidente, aunque contenga los rasgos ineludibles del discurso escrito, intentará reproducir estratégicamente algunos trazos de la dicción oral, incluso incorporando ciertos coloquialismos, así como cierto aspecto de informalidad; mas siempre en calculada combinación con otras formas propias de otros registros del lenguaje y contextos dispares. Este tono será el caudal básico del ensayismo pero desde éste habrá toda una escala de ondulaciones que podrán aumentar la complejidad de la recepción.

Todo ello se traducirá también en la naturaleza de las cosas a las que apele esta voz, pues tratará referencias cercanas, aquellas que surjan en el entorno del yo y a las que le suscite su propia condición de individuo y, por ello mismo, aquellas que un posible lector pueda relacionar consigo mismo y su inmediata circunstancia. Sólo así se consigue hacer surgir el aire de lo cotidiano a través de lo que la voz dice.

Como puede imaginarse, el origen de lo poético tiene su origen en el encuentro de alguien que cuenta alguna cosa y otro u otros que escuchan; el que canta y el que escucha ese canto. Más tarde, el paso a la escritura irá modificando la

obviedad de ese vínculo y, en algunos casos podrá llegar a disolverlo. Como una variable de lo mismo, el marco de la «conversación» también ha estado en el origen de la literatura de pensamiento, con la tradición del diálogo socrático y platónico como caso fundante.

Una de las ventajas del diálogo literario, que es el que lo hizo vehículo principal del pensamiento griego antiguo, es que permite relativizar el propio juicio y pasar a «sentir la necesidad de abrirlo a su contrario y ponerlo a prueba», de ahí que un ensayista debe estar cerca de la «conversación» y «refugiarse en ella», como un modo de «dilatarse su horizonte vital». Por ello, la «viveza discursiva» del género, que es una de sus muestras de calidad, así como esa apariencia «*quasi* conversacional», son una clara muestra de que en el ensayo se produce «una permanente interiorización del verdadero diálogo que no cesa»<sup>272</sup>. Así mismo, el «tono confesional» es una «manifestación del egotismo connatural del ensayista». Pues es el protagonismo del «yo» el que lleva a este tipo de tono, para referirse «al mundo que le rodea». Un «egotismo» producto de esta conocida centralidad del yo que no se hace «desagradable», debido a que no parte de una «posición de superioridad»; sino que se produce desde un plano de «igualdad» con su lector, creando la estrategia justa para que éste sienta que ese yo ensayístico «considera sus opiniones». Este yo, en definitiva, no es más que un «amigo en busca de confidente»<sup>273</sup>.

Quizá la dinámica profusa e interminable de la conversación puede tener su motivo en que ésta siempre es *insatisfactoria* para el humano: «mankind has never been satisfied». Pues una humanidad que impone diversidad, «is ever diverse», a pesar de que: «moving through the same themes» y que se confronta con la multiplicidad de lo que le rodea: «the unending multiplicity of the world», a la que le corresponde la semejante pluralidad de temas para tal conversación: «the world unending matter for discussion and contemplation». Pero una de las diferencias

---

<sup>272</sup> «Ahora bien, relativizar el propio juicio es sentir la necesidad de abrirlo a su contrario y ponerlo a prueba. El verdadero ensayista ama, como Montaigne, la conversación y se refugia en ella, no por afán de disputa sino por dilatar su horizonte vital. [...]. Y, desde luego, nada confirma mejor la calidad del ensayo que su viveza discursiva, *quasi* conversacional, en una permanente interiorización del verdadero diálogo que no cesa.», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 18-19.

<sup>273</sup> «El tono confesional de los ensayos no es nada más que una manifestación del egotismo connatural del ensayista. El escribe sobre el mundo que le rodea y su reacción ante él. El “yo” parece ser el centro sobre el que giran las ideas del ensayo, y sin embargo su egotismo no es desagradable, porque sólo ofende quien adopta una posición de superioridad, y el ensayista es nuestro igual, dispuesto a considerar nuestras opiniones. Se nos entrega con pensamientos y reflexiones en voz alta, como el amigo en busca de confidente. [...]», Gómez, «9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión», *Teoría del...*, p. 29.

obvias del género con el coloquio está en que: «the alternative outlook —the reply» que hay en todo diálogo, no aparece directamente en el ensayo; pues esa correspondiente respuesta en el diálogo con la voz principal del yo ensayístico, esa perspectiva distinta que permite el contraste de puntos de vista, acaba incorporándose en la propia voz de ese yo —como hace notar Hilaire Belloc<sup>274</sup>.

Junto a este tono confesional, cabe añadirle otro de los aspectos más comentados de la voz del género: su «cierto aire coloquial», en el sentido de un notable «carácter conversacional» que, equivocadamente, se ha podido relacionar con «lo vulgar»; pero tal vulgaridad sólo aparece cuando se produce un uso «desacertado» de lo coloquial. Un carácter conversacional que es el del ensayista «dialogando con el lector»<sup>275</sup>. Esta expresión «coloquial» y su «sencillez» desprevenida parten de que el yo ensayístico, como «proyección» de la «personalidad» del autor, es lógico que use esta forma de transmitir sus «pensamientos», con la «naturalidad» que supone el «hacerlo al mismo tiempo que los piensa y según estos son pensados»<sup>276</sup>. Ante esto se debe comprender el «grito de libertad y de madurez» que supone ese traído y llevado «carácter informal del ensayo» al que suele aludirse al observar a Montaigne: un «decir informe», «sin regla», una «jerga popular» o un «proceder sin definición» y, por tanto, «sin división» ni «conclusión» —como lo describe Gómez<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> «These modern essays of ours may be compared to conversation, without which mankind has never been satisfied, which is ever diverse (though continually moving through the same themes), and which finds in the unending multiplicity of the world unending matter for discussion and contemplation. It lacks the chief value of conversation, which is the alternative outlook —the reply. [...]». [Estos ensayos modernos pueden ser comparados a la conversación, sin la cual la humanidad nunca se ha satisfecho, que es siempre diversa (aunque continuamente se mueve a través de los mismos temas), y que encuentra en la interminable multiplicidad del mundo la materia interminable para la discusión y la contemplación. Le falta el principal valor de la conversación, que es la perspectiva alternativa —la respuesta.], Hilaire Belloc, «An Essay upon Essays upon Essays», *One Thing and Another*, London, Hollis and Carter, 1956, p. 12.

<sup>275</sup> «El ensayista es acusado con frecuencia de proporcionar a sus ensayos cierto aire coloquial. Y es que lo coloquial se identifica las más de las veces con lo vulgar. No obstante, aun dentro de los límites estéticos que cada época lleva consigo, el análisis detenido de un texto literario parece apuntar que lo “vulgar” no se encuentra en sí, ni en el significado ni en el significante de la palabra, sino que el tinte de vulgaridad lo adquiere ésta cuando el escritor la usa desacertadamente. Pero volvamos al principio. Al decir que el ensayo posee cierto aire coloquial, sólo pretendo resaltar su carácter conversacional. El ensayista dialoga con el lector. [...]», Gómez, «10. El carácter dialogal del ensayo», *Teoría del...*, p. 30.

<sup>276</sup> «Bien mirado pues, si el ensayista, en una proyección de su misma personalidad, transmite sus pensamientos con la naturalidad que le impone el hacerlo al mismo tiempo que los piensa y según estos son pensados, no puede, ni debe evitar las expresiones coloquiales que con sencillez emanen en su proceso. [...]», Gómez, «10. El carácter dialogal del ensayo», *Teoría del...*, p. 30.

<sup>277</sup> «[...] Así, se cita frecuentemente a Montaigne para destacar el carácter informal del ensayo, sin advertir que la afirmación de que su estilo es “un decir informe y sin regla, una jerga popular y un proceder sin definición, sin división, sin conclusión” (620), representa un formidable grito de libertad y de madurez.», Gómez, «13. El ensayo carece de estructura rígida», *Teoría del...*, p. 39.

Esta particularidad en la formalidad ensayística hace que Frederick Houk Law se refiera al género señalando su «lack of formality», por su cercanía con la conversación y la coloquialidad: «friendly and familiar writing» y que, de manera paralela a lo que ocurre a la buena conversación, responde a una dinámica de «it turns in any direction» en la que se frecuentan «interesting anecdotes» y «pleasant descriptions»; aunque este tipo de movimiento puede hacer temer que, en correspondencia: «never makes any attempt to go to the heart of a subject». De ahí su habitual acusación de superficialidad y a la que parece seguirle, en coherencia, su distancia con la formalidad y la exhaustividad: «it never becomes extremely formal or allinclusive» —Frederick Houk Law<sup>278</sup>.

En algún sentido se puede decir que en el tono ensayístico hay un «juego» entre la «palabra hablada» y la «palabra escrita», en el que la mayoría de la «calidad del material» ha estado «extraído de la lengua que se habla», mucho más que de la «lengua que se escribe», como acierta Ricardo Gullón. Es así como emerge una condición característica del género: el uso de un «lenguaje vivo» que, gracias a la «viveza y soltura de su andar», sirve para moderar el notable «desorden» que suele seguir a su «erratismo». Esta característica, junto a la «flexibilidad» y «espontaneidad», se suma a la «brevedad», uno de sus numerosos «rasgos definitorios»<sup>279</sup>. Es la sensación de la franqueza de su enunciado: «directness and sincerity» y el particular recorte de sus dimensiones: «imposes standard lengths and usually short lengths», que otra vez son rasgos del discurso hablado. Lo cual incluso lleva a Herbert Read a compararlo acertadamente con la plática de la radiodifusión:

---

<sup>278</sup> «The essay, then, instead of being a formal composition, is characterized by a lack of formality. It is a species of very friendly and familiar writing. Like good conversation, it turns in any direction, and drops now and then into interesting anecdotes or pleasant descriptions, but never makes any attempt to go to the heart of a subject. However serious an essay may be it never becomes extremely formal or allinclusive.» [El ensayo, entonces, en lugar de ser una composición formal, se caracteriza por una falta de formalidad. Es una especie de escritura muy amistosa y familiar. Como la buena conversación, gira en cualquier dirección y cae de vez en cuando en interesantes anécdotas o descripciones agradables, pero nunca hace ningún intento de ir al corazón de un tema. Por muy serio que sea un ensayo, nunca se vuelve extremadamente formal o «todo incluido».], Frederick Houk Law, «The Writing of Essays», *Modern Essays and Stories*, New York, The Century Co., 1922, p. 11.

<sup>279</sup> «[...] la relación entre el juego de la palabra hablada y la palabra escrita en este caso evidente, incluso en la calidad del material, extraído de la lengua que se habla y no de la lengua que se escribe. Con lo cual llegamos a precisar una condición que, junto a las de flexibilidad y espontaneidad, contribuye a caracterizar el género: el empleo de ese lenguaje vivo, presente, que con la viveza y soltura de su andar compensa el relativo desorden a que frecuentemente le condensa su erratismo. Y si recordamos que la brevedad es otro de los rasgos definitorios, no sólo matizaremos el boceto sino apuntaremos a una de las razones que explican el auge del ensayo en esta época.», Ricardo Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», *Asomante*, 18, núm. 2, San Juan de Puerto Rico, 1962, p. 60.

«the essential qualities of good broadcasting»<sup>280</sup>. Es por ello que siempre se descubre una «social, chatty quality» en el verdadero ensayista que, al entrar en una «confidential relation» con su lector, hace que su estilo se acerque «to the careless, easy elegance of the talk of good, but not stiff society»—así lo observa Richard Burton<sup>281</sup>.

Otro de los efectos que se derivan de esta cercanía con el coloquio real es su «condición digresiva» o su particular relación entre ensayista y tema tratado. A la que se suman, toda una serie de «características básicas» del género que también se derivan de ello, entre las que vuelven a aparecer la «brevedad», el «amplio registro temático», el «tono conversacional», el empleo de «recursos artísticos» en la exposición, así como el reiterado «punto de vista personal», todo lo cual acaba conformando ese «terreno de la íntima relación entre el escritor y el tema que trata»—insiste Lagmanovich<sup>282</sup>.

En la muestra de ensayismo que aquí se está tratando, también se suele explicitar su cercanía a la conversación como fenómeno real que, de algún modo, es «origen» de lo que ocurre en él. Ya se vio cómo Fuster iniciaba uno de sus ensayos recordando la escena de una tertulia en la que se trataba un determinado tema que luego él iba a desarrollar en su texto. En otros lugares, Fuster nos muestra directamente su interés por el propio fenómeno de la charla afable, haciéndola el centro de su reflexión. Con una obvia relación con su interés estilístico por simular lo

---

<sup>280</sup> «[...] Directness and sincerity have been recognized as the essential qualities of good broadcasting, and these are the essential qualities of good essay writing. But broadcasting imposes standard lengths and usually short lengths, and it imposes a particular subject. [...]». [(...) Franqueza y sinceridad se han reconocido como las cualidades esenciales de la buena radiodifusión y éstas son las cualidades esenciales de la buena escritura del ensayo. Pero la radiodifusión impone longitudes estándar y generalmente cortas, e impone un tema particular. (...)], Herbert Read, «On Something in Particular», *The Tenth Muse*, New York, Horizon Press, 1958, p. 3.

<sup>281</sup> «[...] The social, chatty quality of the true essayist is emphasized; the writer enters into more confidential relations with his reader than ever he did with the stately Verulam [Francis Bacon]; and the style approaches more nearly to the careless, easy elegance of the talk of good, but not stiff society. [...]» [Se enfatiza la calidad social y habladora del verdadero ensayista; el escritor entra en relaciones más confidenciales con su lector, como nunca lo hizo con el majestuoso Verulam [Francis Bacon]; y el estilo se acerca más a la elegancia descuidada y fácil de la charla de bien, pero no rígida.], Richard Burton, «The Essay as Mood and Form», *Forces in Fiction and Other Essays*, Indianapolis (Indiana, EE.UU.), The Bobbs-Merrill Company, 1902, p. 87.

<sup>282</sup> «De estos nuevos textos surgen otros dos rasgos dignos de ser tenidos en cuenta en una caracterización del ensayo literario: su frecuente condición digresiva y el hecho de que el ensayo establece una relación entre el ensayista y el tema que trata. Tenemos así, en un intento de síntesis, las siguientes características básicas del género: 1) brevedad; 2) amplio registro temático; 3) aceptación de la digresión, es decir, tono conversacional; 4) recursos artísticos en la exposición de las ideas; y 5) punto de vista personal, hasta acotar, frecuentemente, el terreno de la íntima relación entre el escritor y el tema que trata.», David Lagmanovich, «Un ensayo de Ernesto Sábato. “Sobre los dos Borges”», p. 227.



conversacional en su enunciado, de lo que se deriva su, a veces, «estil brancut» que se elabora a partir de la «oralitat dialògica» y que: «no és qüestió de senzillesa, òbviament, sinó d'artifici hàbil que crea una il·lusió». De lo cual va a derivarse el aspecto tan genuino de la voz fusteriana marcada por un «to de confidència progressiva, àgil, punyent, incitadora, fins i tot desnordejada en aparença»<sup>283</sup>.

Un famoso verso de Baudelaire, que presenta el mar como ámbito predilecto del hombre que es libre, iniciará la controversia. La romántica analogía entre la libertad del individuo y un ámbito físico —el mar— es la clave de su primera negación de esa equivalencia que contiene el verso. Para contradecirlo parte de su contexto vital tratando de ver esa supuesta equiparación en el hombre del Mediterráneo, comunidad a la que pertenece. Para el hombre mediterráneo el mar es un ámbito de posibilidad pero considerado con prudencia y recelo. El verdadero lugar de la libertad es la tierra firme, por más cercana que esté del mar, y en concreto, uno de sus ámbitos: la plaza.

#### XARLATÀ

«*Homme libre, toujours tu chériras la mer!*»<sup>284</sup> [...]. Penso que, probablement, cap home del Mediterrani no seria sincer si lligava la idea de llibertat a la idea de mar. Potser, en part, perquè la gent d'aquí ens mirem la mar —la mar aventurera i temptadora— amb una certa desconfiança. Però també, sens dubte, perquè el nostre «model» de llibertat és ben particular. Per a nosaltres, en efecte, la llibertat és inseparable de la terra ferma —davant la mar— on som arrelats. Més encara: inseparable de la plaça del poble on habitem. Dic «la plaça»: l'àgora, el fòrum —si preferiu unes al·lusions decoratives. [...].<sup>285</sup>

En la simple «plaza» es en donde puede darse esa libertad, porque igual que con el mar, también comprende que de la concepción de ésta hay una variante particular en la región mediterránea: la libertad de charlar.

[...] La llibertat, en una plaça —en l'àgora, en el fòrum—, és, simplement, la llibertat de xerrar. Quan els homes del Mediterrani parlen de llibertat, no volen referir-se a res més. [...].<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> «Perquè conversa és, al capdavall, l'efecte que la simulació persegueix. L'estil brancut de la seua escriptura beu de les fonts de l'oralitat dialògica. I no és qüestió de senzillesa, òbviament, sinó d'artifici hàbil que crea una il·lusió. L'efecte de l'escriptura assagística és, així, el to de confidència progressiva, àgil, punyent, incitadora, fins i tot desnordejada en aparença. [...]», Salvador, «La reflexió sobre el fet literari», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 44.

<sup>284</sup> «¡Hombre libre, siempre preferirás el mar!», v. 1 del poema «L'Homme et la Mer», núm. XIV de *Les Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire.

<sup>285</sup> Fuster, «Xarlatà», *Diccionari per...*, p. 177.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 178.

De modo que la búsqueda y el monopolio de esa libertad de charlar marca la historia de estas comunidades. Pero tal albedrío de parlotear y discutir con los demás tiene un solo ámbito verdadero, el ágora. La romántica percepción del mar como trasunto de libertad es lo más alejado de la realidad que percibe el yo, pues la libertad —limitada aquí a la «libertad de hablar»— ocurre en un lugar tan ordinario como la simple plaza.

[...] La llibertat, major o menor, es reduïx al fet de parlar. I l'autoritat, també. Parlar —parlar a la plaça— és la nostra màxima il·lusió. Com a *dictadors* o com a *dictats*, els mediterranis volem parlar: xerrar. La mar? L'home «lliure» sempre *chérira* la plaça: l'àgora, el fòrum.<sup>287</sup>

El cierre del ensayo incorpora la reformulación del verso con el verdadero equivalente de la libertad que se ha desvelado como la plaza. Con ello no sólo desmonta el tópico romántico y contemporáneo de que la vida del mediterráneo se hace en su mar, cuando es evidente que su vida y sus posibilidades gravitan, obviamente, en tierra firme. Mas lo que ahora puede ser interesante está en valorar cómo ha centrado en la libertad de hablar. Es lógico que los condicionantes de la censura le lleven a no indagar en otras zonas de esa libertad, pero el hecho de identificarla con la simple conversación, vuelve a explicitar ese fenómeno que está en la base de cómo *habla* esa voz del ensayo. Así se constata que el deseo de rastrear el «paisatge humà i cultural de la Mediterrània» le da por inferir una «manera semblant d'interpretar la vida i les relacions humanes», así como la «descoberta d'una determinada *mesura humana*», la cual suele cobrar más sentido debido al «contrast amb d'altres perspectives culturals», como si se produjese una cierta «adequació moral al paisatge, al clima i, fins i tot, a la biologia», según observa Antoni Riera<sup>288</sup>. Valdría una nada descabellada comparación de Fuster con su admirado Erasmo sostenida en un temor compartido: «les pors de l'intel·lectual davant del món dels seus dies», básicamente un miedo, que pende sobre sí, a «perdre la llibertat»; sin la

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>288</sup> «L'exploració que fa Fuster del paisatge humà i cultural de la Mediterrània, i el reconeixement de formar-ne part, un cop descoberta l'afinitat que comporta una manera semblant d'interpretar la vida i les relacions humanes, suposa, també, la descoberta d'una determinada *mesura humana* —sentit comú, proporció, adequació quasi homeopàtica de l'existència—, que reivindicarà insistentment en endavant. Aquesta perspectiva mesurada pren entitat per contrast amb d'altres perspectives culturals, atès que conforma un mode de vida palmàriament diferent de la d'altres latituds i contextos, segons una relativa adequació moral al paisatge, al clima i, fins i tot, a la biologia.», Riera, «Fuster humanista», *Rellegir Fuster*, p. 25.

cual, en las propias palabras de Fuster: «no hi ha possibilitat de responsabilitzar-se davant els problemes, no hi ha possibilitat de literatura»<sup>289</sup>.

Será en otro lugar en el que vuelva a pensar en la charla. Aunque la gente suele «entenderse» entre sí más bien poco, «hablar» se vislumbra como el único medio para conseguirlo. Por tanto, un hablar hecho para intentar comprender al prójimo.

«Parlant la gent s'entén», diuen. Jo crec que, en general, la gent s'entén molt poc. Ara bé: l'única manera possible d'entendre's és parlant. Només que això de «parlar» —de parlar per entendre el proïsme i per fer-se entendre per ell— no és cosa que es produeixi sempre en condicions mitjanament favorables. [...].<sup>290</sup>

Medita sobre las condiciones favorables para que pueda obrarse un diálogo fecundo con el otro. Por eso hace un detallado cálculo sobre en número de los participantes: como tantas veces, el justo medio será el parámetro perfecto para que pueda sostenerse un diálogo en el que ocurran concordias y discordias, pero en el que lo esencial radicará en el modo en que debe producirse: con «claridad», con «inteligencia» en tanto que permita comprender, un modo, finalmente «despejado», accesible.

[...] Quatre o cinc: això és la quota exacta. Només així es pot «parlar» de veres: amb «reverències» o amb «dissonàncies», per a estar d'acord o per a discutir, tan se val. L'important és que l'acord o la dissensió es promoguin en un nivell de claredat i d'intel·ligència plenament desembarassat. Ni el destorb d'una «intimitat» massa opressiva, ni el maremàgnum confús de la «petita multitud», no permeten «conversar». Observin allò que s'esdevé en les tertúlies, en les visites, en els àpats, a què vostès assisteixen. Observin-ho, i em donaran la raó. Almenys me la donaran si són afeccionats a «entendre's»...<sup>291</sup>

La confrontación o confluencia de argumentos debe formularse en este estilo preciso, diáfano, que permita perfilar exactamente lo que se necesita hacer ver al lector y le permita a éste atender todo lo dicho y dejar abierta la posibilidad de su comprensión. Al comentar cómo debe ser una conversación, Fuster muestra su deleite

---

<sup>289</sup> «Però l'analogia entre Erasme, les seues aportacions humanistes i la por de perdre-les, de sucumbir en mans de la barbàrie d'uns o d'altres, continua servint per il·lustrar les pors de l'intel·lectual davant del món dels seus dies. Aquesta por no és altra que la de perdre la llibertat, condició ineludible per a dur a terme la tasca intel·lectual. Sense llibertat —argumenta Fuster— “no hi ha possibilitat de responsabilitzar-se davant els problemes, no hi ha possibilitat de literatura” (133).», Balaguer, «Diccionari per a ociosos i els grans debats del segle XX», p. 50.

<sup>290</sup> Fuster, «El nombre dels qui s'entenen», *L'home...*, p. 195.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 198.

por este tipo de intercambio humano, por este diálogo en el que detecta el modo de discurso, configurado en torno a la virtud de la *claritas*. La atención a ese modo vuelve a ser una forma de mostrar el propio modelo estilístico con el que está ejecutando su ensayo. Pues el suyo es un verbo en el que: «la complexitat oracional» se reemplaza por la «complexitat del text» en el «moviment dialèctic del discurs», de «la conversa». Ya que una de sus permanentes estrategias será la de mostrar una: «conversacionalitat descarada, amb tot el dinamisme d'un discurs», que está elaborada: «entre la lluita verbal i la cooperació per al modelatge de les idees»<sup>292</sup>. El diálogo, pues, convertido en verdadero «vehicle d'opinió» y de «solidaritat», con lo cual éste demuestra un «innegable rendiment social i civil», debido a que es capaz de favorecer unos «estats de consciència col·lectiva», así como permite desvelar eventuales «formes d'opressió»<sup>293</sup>.

De algún modo, Fuster parece seguir en este ejemplo, las propias claves de su modulación accesible, que se anudan con los rasgos habituales del género, como esas características que Edmund Gosse enumera para su definición parcial del género que nacen de esta tonalidad cercana a la conversación: su «extensión moderada», el tratamiento «rápido y fácil de las condiciones externas de un asunto», a las que Arturo Torres-Rioseco complementa con una nueva enumeración: es un «género literario» con «brevedad de desarrollo», en el que se observa «facilidad» y «livianidad» en el tratamiento de las cosas y su tono, así como un permanente «carácter expositivo» y, entreverada en éste, una particular voluntad de «provocación», como suele ocurrir en todo diálogo colectivo<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> «Vist a una certa distància, és com si la complexitat oracional fos substituïda per una complexitat del text en el moviment dialèctic del discurs. O de la conversa. Cal dir que una de les estratègies bàsiques del discurs fusterià és una conversacionalitat descarada, amb tot el dinamisme d'un discurs construït més d'una banda, a mitjan camí entre la lluita verbal i la cooperació per al modelatge de les idees. [...]», Vicent Salvador, «L'estil, una desinfecció de metafísiques», *Fuster o l'estratègia del centaure*, Picanya (Valencia), Edicions del Bullent, 1994, p. 124.

<sup>293</sup> «El diàleg esdevé, així, el vehicle d'opinió, i de solidaritat per antonomàsia. I té, per tant, un innegable rendiment social i civil, en la mesura que pot propiciar estats de consciència col·lectiva, o posar al descobert les possibles formes d'opressió.», Antoni Riera, «Un il·lustrat del segle XX», *Rellegir Fuster*, p. 47.

<sup>294</sup> «Una de las definiciones más aceptables del ensayo es la que da Edmund Gosse: “Como una forma de literatura el ensayo es una composición de extensión moderada, usualmente en prosa, que trata de manera rápida y fácil de las condiciones externas de un asunto, y, estrictamente con ese asunto en cuanto afecta al escritor”. Encontramos en esta aclaración todos los elementos esenciales del ensayo: género literario, brevedad de desarrollo, uso de la prosa, facilidad y cierta “livianidad” de tratamiento, carácter expositivo y provocación del sentimiento del autor. En este último aspecto subjetivo Gosse se refiere exclusivamente al ensayo moderno.», Arturo Torres-Rioseco, «El ensayo en la América colonial», *Cuadernos*, 71, París, 1963, p. 36.

Con todo esto ya puede suponerse que el modo accesible necesita poder reseguir todos los relieves, los perfiles y las aristas de aquél objeto al que quiere incluir en su enunciado. Es, pues, un tipo de «óptica» que ante lo opaco trata siempre de deshacer el ovillo y tirar de un hilo bien delimitado, exento y, por ello, inteligible. Por eso, este modo sospechará siempre de ese decir que se sirva de lo indecible, porque satisfacerse en la neblina de lo inconcreto e incorporarlo a la propia dicción, sólo puede responder a la indolencia de quien explica o a su deseo de distanciar y distraer la atención de su receptor, a través de un calculado confusiónismo.

Es así como Martín Gaité trata de denunciar este recurso a lo indecible, en un artículo de título revelador: «Las trampas de lo inefable». Uno de sus primeros argumentos está en advertir de la complejidad del «decir». Hablar, como escribir, es una labor ardua, que requiere mucho más esfuerzo del que de ordinario se suele creer, quizá por ser un fenómeno demasiado cotidiano. Es conocida esa ya desmentida equivalencia entre el estilo sencillo, el que da sin mucha mediación los objetos de su enunciado y los hace fácilmente comprensibles al receptor, y la facilidad con la que ese enunciado se ha conformado por parte de su emisor; pues, precisamente, esa sencillez suele alcanzarse con una elaboración bien compleja. Además, Martín Gaité cree que hacerse cargo de esa complejidad que reclama ahínco y entender que se deben expresar todas las posibilidades de la palabra llevaría aparejada la virtud de que la dicción resultante fuese «eficaz». Esto es, que ese esfuerzo sería consustancial con una dicción accesible, que lograría poner en claro y explicarlo todo, por intrincado que fuera.

[...] No es fácil hablar, no, qué lo va a ser. El verbo como fácil, como cosa de nada, como una frivolidad más, es lo que complica y enmaraña el asunto. Si se partiera de que no es tan fácil, si se tomara como esencial empeño arrancarle al *logos* toda esa riqueza que contiene y que nunca otorga a los indiferentes ni a los perezosos, la misma labor de conquistarlo y atenderlo llevaría aparejada su eficacia; habría cosas difíciles de explicar, pero no existiría nada inexplicable. Y estarían, sobre todo, prohibidas, como el mayor pecado contra el diálogo, las espantadas dialécticas en que se suelen refugiar a veces los hablantes cuando se enfrentan con un interlocutor que les exige rigor y precisión, esos cortes histéricos al hilo que no son capaces de enhebrar bien: «déjalo, si es inútil, no me entiendes, hay cosas que no se pueden entender», donde los abalorios del discurso, al rodar por el suelo con su rúbrica de bisutería barata, ya evidencian descaradamente la mala voluntad y la desgana de quien finge quejarse de ajenas entendederas; encubren a duras penas el regodeo por seguir balbuciendo imprecisiones, debatiéndose en la charca de lo que no se puede

explicar porque, en definitiva, no interesa penetrarlo ni entenderlo, en el revolcadero de lo inefable.<sup>295</sup>

Quien rehúye a un interlocutor, porque éste le pide una explicación plena, y lo hace apelando a una imposibilidad fatal en la enunciación o comprensión ajena de lo que quiere transmitir no hace más que rehuir el esfuerzo de trabajar a fondo su enunciado y abandonarse a la abulia discursiva. Pero, aún más, quizá se refugia tras la humareda de lo inasible para librarse de explicar algo a su receptor. Detrás de toda apelación a lo indecible —a lo opaco— y detrás de cualquiera de sus realizaciones prácticas en el discurso (que no quiera ser ficción) puede albergarse una interesada ocultación de algo que, al escondérsele al receptor, sirve para romper la situación de igualdad entre los dos participantes del diálogo; incrementando el dominio del emisor sobre el receptor y abriendo la posibilidad de la manipulación de uno sobre otro. De alguna manera, la voz ensayística sospechará de aquél que apele a lo incomprensible, porque sabe que eso puede ser su tinta de calamar que le proteja escondiéndolo ante quien pueda serle un peligro.

Martín Gaité también deja caer unos aspectos, que vincula a su reflexión sobre el narrar, pero que vuelven a explicitar algunos de los componentes del modo accesible ensayístico. Al explicar el uso de la «intriga» en el relato oral, comenta la necesidad de mantener tensada la atención del *oyente*, como uno de los ingredientes básicos del contar. Eso es lo que se reproduce en el modo accesible: mantener afanosa la curiosidad del lector, a través del uso de una suerte de «función fática» que se asegurara la apertura del canal entre emisor y receptor. Para ello, hay una indicación reveladora: el argumento debe disponerse de tal manera que satisfaga el deseo último de cualquier lector ante un texto literario: el gozo. De manera que esa «accesibilidad» no se logra sólo transparentando lo que se quiere ofrecer al lector, sino atrayéndolo con la promesa de ese gozo, como un señuelo que lo haga entrar en lo dicho. Todo lo cual viene a recordar que tanto el «modelo de comunicación narrativa» como ensayística de Martín Gaité es siempre «oral y presencial», en el cual, el «oyente desempeña un papel crucial en la determinación del tono y registro verbales», así como «en la totalidad de las estrategias discursivas»<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> Martín Gaité, «Las trampas de lo inefable», *La búsqueda...*, p. 75.

<sup>296</sup> «[...] el modelo de comunicación narrativa que Martín Gaité toma como paradigmático es oral y presencial, un modelo en el que el oyente desempeña un papel crucial en la determinación del tono y registro verbales y en la totalidad de las estrategias discursivas de la narración, así como en la rectificación de estos mediante signos de aprobación, disgusto, incomprensión o aburrimiento.»

El encomio de este modo también va a asomar cuando Valente esté comentando la *Guía espiritual* (1675) del desventurado místico Miguel de Molinos, una de las figuras que más van a interesarle. En el estilo de este libro descubre el resultado culminante de toda una tradición de escritura sobre mística en castellano que inicia Juan de Valdés y prosigue Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, llegando a Molinos pasando por alto la eclosión barroca iniciada en 1580. Una tradición literaria que trata, precisamente, de explicar lo inefable se basa en una búsqueda reveladora: la creación de un «espacio propio» en el lenguaje que Molinos alcanza ya al final, como en la resaca de toda esa tradición mística. Valente descubre en ello una fuerte conciencia por parte del autor de la distinción de la escritura mística con respecto al discurso teológico. No sería descabellado ver en esta distinción que aquí se subraya, algo cercano a esa diferencia entre la escritura ensayística y la del resto de la prosa de no ficción basada, entre otras cosas, en un estilo distinto. Tal conciencia de Molinos la halla Valente en una cita, incorporada a su artículo, en lo que puede entenderse como una adhesión del propio yo valenteano a un determinado tono que su voz ensayística desea. Pues esta cita del desventurado místico define con precisión este tono practicable del ensayo.

[...] Molinos, que escribe al término de una larga y brillante tradición, es perfectamente consciente de la singularidad del decir místico y de la relación de radical diferencia entre ese lenguaje y el discurso de la teología: «He procurado — escribe — que el estilo de este libro sea devoto, casto y provechoso, sin exornación de pulidas frases, sin ostentación de elocuencias ni sutilezas teológicas; sólo he atendido a enseñar la verdad desnuda con humildad, sencillez y claridad».<sup>297</sup>

Ahí está la descripción del tipo de voz básica del ensayo: que promueva una reacción positiva del lector («devoto»), que sea puro y sin mezcla de palabras o giros extraños («casto») y, apelando al *prodesse* horaciano, que vehicule alguna cosa que incida en el lector y le pueda transformar de algún modo («provechoso»). Pero, ante todo, un decir que no se pierda embelleciéndose con frases agraciadas, ni en exhibir recursos para deleitar fácilmente, ni en usar agudezas conceptuales cuyo contenido sea vago o esté vacío (como ocurría en los conceptos de la teología). Quizá el aserto más clave está cuando expone el único objeto de ese estilo: mostrar la «verdad» sin ninguna añadidura accesoria y cumpliendo esa tríada de virtudes que entrañan esa

---

Domingo Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)» en José Teruel y Carmen Valcárcel [eds.], *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, 2014, p. 140.

<sup>297</sup> Valente, «Breve historia de una edición», *Variaciones sobre...*, p. 276

voz: «humildad, sencillez y claridad». Esto es, una voz consciente de sus posibilidades y que obre con arreglo a ellas, que sea asequible a base de no padecer adherencias prescindibles que obstruyan lo principal y, pues, una voz transparente, limpia y obvia a la comprensión, que intente mostrar con la mínima mediación el objeto de ese mensaje. Algo parecido encontrará al comentar la poesía de Cernuda quien, a pesar de nacer en época de vanguardias, escogió un estilo alejado del uso lúdico y exuberante de las palabras. Por el contrario, ve en su obra un estilo dirigido hacia dos polos.

[...] Es evidente que en el modo poético de Cernuda ha habido desde el comienzo una disposición temperamentalmente hostil a la idea de la poesía como «furor de palabras o sonido estupendo», para decirlo con la formulación condenatoria que contra la alta retórica de su tiempo lanzó don Juan de Jáuregui, otro sevillano ilustre. Desde esa predisposición temperamental toda la obra de Cernuda crece orientada hacia dos polos, a los que él mismo ha aludido refiriéndose también a la poesía de Manrique: la sumisión de la palabra al pensamiento poético y el equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado. [...].<sup>298</sup>

Los dos fundamentos del estilo cernudiano recuerdan de alguna manera al estilo que Valente veía en Molinos: la palabra debe regirse por la guía de un razonamiento poético que las palabras deben lograr reproducir o informar. Es decir, no es el verbo el que precede al argumento poético que debe desplegar el poema, sino éste el que determina su fijación en palabras. Pero además, en cuanto a su registro, esa palabra debe estar a media distancia entre las dinámicas propias de la lengua escrita y las inercias de la lengua hablada. Esto es, el discurso poético, por más que deba fijarse por escrito y asumir los condicionantes de esta forma de enunciar, no debe olvidar las mejores prestaciones de la dicción oral, que dan temple sencillo, verosimilitud y apertura hacia la comprensión —como se sabe. Más adelante, vuelve a fijarse en ese primer polo, que denomina «capacidad de composición» y que detalla, esclareciendo su lógica.

[...] De ahí que ya en las *Invocaciones*, pero sobre todo a partir de *Las nubes*, se afirme tan vigorosamente el sentido de la composición del autor de *La realidad y el deseo*. Lo que entiendo aquí por sentido de la composición es la capacidad de servidumbre del medio verbal, que no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o de existencia. [...].<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *Las palabras...*, pp. 112-113.

<sup>299</sup> *Ibidem*, pp. 119-120.



De nuevo, las palabras deben estar sujetas al razonamiento que se pretende formular; el vehículo verbal debe servir sólo para fijar ese argumento poético. Este «medio verbal» deberá desarrollarse lo suficiente como para que el «objeto» (la determinada materia de conocimiento), que se enuncia en una específica «forma poética» (ese conjunto de palabras que sirven de «medio» para decir ese «objeto»), pueda desplegar todo su potencial expresivo. Esto es, el modo en que se desarrolle el medio verbal estará directamente relacionado con las necesidades del objeto del poema para expresarse del todo. Con ello Valente nos da la pista de un estilo que se pone en práctica en su poesía, pero que está cercano al modo accesible del ensayismo, del cual sus propios ensayos son una prueba.

Como ya se ha ido viendo, la oralidad será uno de los materiales que este modo suele reproducir para dar el aspecto de una voz verosímil y transitable. A veces lo oral se incorpora de manera difusa en algún aspecto implícito del discurrir de la voz, mas en otras se usan muestras directas del habla oral como datos de una idiosincrasia y como emanación de una ideología incorporada en los hablantes, quizá inconscientemente. Sin duda Sánchez Ferlosio es una de las voces más interesadas en servirse de las frases oídas, de los modismos, como indicio de un estado de cosas, en paralelo al uso muy parecido que hace de los refranes. En uno de sus contenidos ensayos —uno de sus «pecios»— detecta una fraseología de un cierto grupo de gente que le parece revelar una tradición siniestra. Si bien encuentra un cierto alivio al pensar en el descrédito que este tipo de hablador padece en la actualidad.

*(Anti-España, 3.)* No sé quiénes tendrían que producirnos más horror: si los del «Caiga quien caiga», los del «Aquí va a haber que tomar una determinación», o los del «Esto lo arreglaba yo en veinticuatro horas». ¡Dios, pero qué tenebrosamente españolas suenan estas frases! ¿Qué tradición de rencor inextinto, de maldad infligida o padecida, ha podido dejar en el alma de los españoles un poso tan siniestro? ¿Qué ha podido marcar a fuego semejante impronta, para cuyo espíritu no se me ocurre ahora ningún nombre más propio y expresivo que el de «mentalidad sumarísima»?

Sin embargo, a veces parece entreverse en tales actitudes, al menos en la tertulia del café, un elemento de histrionismo: mostrarse sumarísimo, bramar henchido de santa indignación, reiterando el testimonio de cuán acérrimamente enemigo se es de la gentuza, suena también, afortunadamente, a un viejo y gastado número de teatro malo.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 36-37.

La esperanza radica en que la actitud que hay detrás de estas frases, está colmada de afectación y de manifiesta exageración teatral, con un tinte trasnochado que acaba por desautorizarlo. Las tres frases recurrentes que usa como ejemplo y la descripción de esas actitudes en la tertulia son un modo de asumir las formas de la oralidad que explican una realidad. Se acompasa así su preciso «ritmo» que se hace patente, tanto en el momento en que «la elipsis recorta el párrafo» o en el que «la ironía o el inciso lo hacen proliferar» a través de «cautas subordinadas concesivas o imprevisibles adversativas». Se podría hablar, pues, de una «prosa oral», porque está «sujeta a los meandros de una entonación muy rica», aunque sea una prosa «inexorablemente escrita», gracias a lo cual se da su exacto «ritmo dactílico»<sup>301</sup>. En el conjunto de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, «su secreto» está pues en este «estilo», entendido como aquello que consigue aunar: «lo referente a la estrategia de la *dispositio*, a la turbadora capacidad de hallar el mejor ritmo de la prosa, a la sugestión casi oral de la elocución y al tino de la selección léxica»<sup>302</sup>.

Este tipo de incorporación explícita que se ha visto en el estilo ferlosiano, también puede darse con las frases leídas en los carteles, que pueden entrar a participar en la argumentación como es el caso de Vázquez Montalbán, que engasta un cartelito habitual en los vagones.

En los trenes de por entonces figuraba la leyenda: «Es peligroso asomarse al exterior». Valga la metáfora. [...].<sup>303</sup>

El letrero, símbolo de la enunciación imperativa de la autoridad, sirve de metáfora sobre el autárquico recelo del franquismo al libre acceso a lo extranjero, en este caso, a sus productos culturales. Este mínimo caso puede servir para considerar la

---

<sup>301</sup> «Hay algo más: hay ritmo, ya sea cuando la elipsis recorta el párrafo o cuando la ironía o el inciso lo hacen proliferar entre cautas subordinadas concesivas o imprevisibles adversativas. Se diría que estamos ante una prosa oral, sujeta a los meandros de una entonación muy rica, si no fuera porque esta prosa es escrita, inexorablemente escrita: solamente de esa manera puede disfrutarse del ritmo dactílico que, a propósito de unos esdrújulos muy felices de Unamuno, le contagia para escribir “el hispido látigo del dactilo” y antes de haber escrito de Juan de la Cruz que es poeta “pálido, insípido”.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 199.

<sup>302</sup> «Me temo, sin embargo, que esta rapsodia temática no acabe de decir cabalmente lo que representa este libro. Su secreto reside en lo que convencionalmente llamamos “estilo” y sustentaría que es así, si la ajada palabra fuera capaz de contener a la vez lo referente a la estrategia de la *dispositio*, a la turbadora capacidad de hallar el mejor ritmo de la prosa, a la sugestión casi oral de la elocución y al tino de la selección léxica. [...].», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 198.

<sup>303</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «II. La literatura en la construcción de la ciudad democrática», *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1992), Barcelona, Mondadori, 2001, p. 83.

que el propio Vázquez Montalbán estableció como su estética: el *collage*. En su faceta básica, este procedimiento de adición lo producirá singularmente con retazos de habla oral, ya sea delimitándolos como citas ajenas o ya incorporándolos en el propio curso de su torrencial voz ensayística.

En varios lugares de su *Crónica sentimental de España* puede percibirse esta asunción de la oralidad común que rodean el asunto. En uno de los primeros artículos del libro en el que trata de simbolizar la grisura de los misérrimos años 40, opta por una voz hecha de frases cortas, simples en su sintaxis, con repeticiones; todo ello, junto a la celeridad habitual en su voz, recuerda al flujo del habla de la época que se quiere materializar. Por ello insiste en un término que lleva en sí toda la inquietud de la época: el «salvoconducto» que se anuncia como imprescindible para un «vivir», en cuyo verbo (tres veces repetido) se concentra el difícil deseo de la mayoría en esa época de la subsistencia autárquica. Y como recreación de este primer «vivir»: «ser español» como sinónimo de la desdicha.

Vivir es despedirse. Vivir es cruzar mil fronteras y para cada una es preciso un salvoconducto. Para seguir viviendo, uno, otro día, es preciso tener uno o dos, o mil salvoconductos. Ser español era en los años cuarenta una de las pocas cosas trágicas que se podía ser en este mundo, una de las pocas cosas trágico-paródicas. Porque pese a la sobrecarga de lo fatal, pese a las tumbas, los sabios y los dioses, todo el mundo esperaba el Gordo de Navidad.

*Soy feliz sin trabajar,  
me ha tocado el gordo de Navidad.  
Comer bien, vestir mejor  
es la vida que he soñado yo.  
Te voy a regalar  
más joyas que un sultán  
y mi mansión será  
como un edén.  
Cásate, no pienses más,  
aprovecha la ocasión, mi bien.*<sup>304</sup>

La reproducción del estado de ánimo de la época se logra al incluir, tras la monotonía de la supervivencia, la chispa de la candorosa ensoñación: pese a la gravitación de la tragedia, se espera el «Gordo de Navidad»; para así enlazar con una de las tantísimas canciones de la época, cuya recopilación serán la clave de este conjunto, casi un cancionero. El engaste de esta letra, como las demás, tiene la misma función que la voz durante la prosa: dar las notas de una atmósfera de época. En esos

---

<sup>304</sup> Vázquez Montalbán, «Mitos y tumbas», *Crónica sentimental...*, I, pp. 54-55.

versos, la quimera de un «vivir» resuelto e incluso abundante, en un tiempo mezquino.

Muy cerca, dentro de la sección que trata los 40, esa voz testimonial de Vázquez Montalbán ese tiempo en una de sus facetas: el monopolio eclesiástico de la educación. Para hacerlo, en este caso, asume de manera más evidente los retazos de las frases oídas, pero sin indicarlas como citas, sino integrándolas en el cauce del discurso. Al principio se discurre con términos de un registro elevado que van asomando, incluso con algún tinte paródico: «operar» y «legislar» son únicamente formales, pero «mixtificar» y «desinstrumentalizados» son tan específicos que chispean y contradicen en el tono llano general; como la denominación cultural del «tremendismo goyesco» cuyo primer término caracterizó la narrativa de la época a partir de Cela y cuyo segundo, que parece redundar, parece querer traer aquí las imágenes, no ya de las goyescas *Pinturas negras* (1819-1823) sino, más bien, las de *Los desastres de la guerra* (1810-1815). Pues se trata de recordar cómo los ejecutores de esa educación controlada por la Iglesia aprovechaban toda ocasión para inocular en sus alumnos leyendas negras sobre los vencidos.

Mientras la Iglesia en technicolor intentaba disimular y mixtificar la angustia de miles y miles de sacerdotes que se veían desinstrumentalizados para entender y operar sobre el mundo en curso, en España se recurría al tremendismo goyesco de derechas y a legislar la longitud de las mangas de las mujeres o la transparencia de sus medias. Las historias de rojos feroces hacían estremecer a los niños sometidos a la educación eclesiástica. Un rojo, o por más señas un militante del Partido Comunista, había guisado con sanfaina al hijo de un católico prisionero. Le dio carne del hijo durante las tres comidas del día, y, finalmente, por la noche, entre brutales carcajadas, le dijo: «Te has comido a tu hijo».

Otro rojo quería besar a una monja (el pudor les impedía revelar las exactas intenciones del rojo) y ella no quería. Entonces el rojo desclavó la escultura de un Cristo y clavó a la monja en el mismo madero. No había piedad dialéctica para el vencido, y había un recelo lleno de resentimiento para el superviviente.<sup>305</sup>

Tras la explicación se reproducen las leyendas tremendistas con el propio tono directo y oral de los que la propalaban, quedando así integradas en el propio torrente de la voz ensayística<sup>306</sup>. Es obvio el sustrato mitológico del que se sirve la primera de ellas y que puede rastrearse, ya en la mitología grecolatina o en la severidad del

---

<sup>305</sup> Vázquez Montalbán, «La educación de los curas», *Crónica sentimental...*, I, p. 71-72.

<sup>306</sup> Tanto por el procedimiento como por el tema, el fragmento y el conjunto de la *Crónica sentimental...* recuerdan a un caso paralelo en narrativa como es *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé, otro mosaico de voces oídas en parecido parámetro: niños de la posguerra.

Antiguo Testamento<sup>307</sup>. No se pierde tiempo en indicar esas historias como citas, ni hay ninguna intención de explicarlas indirectamente. La textura de esos relatos son introducidos directamente y se confunden con la voz de todo el ensayo, pero contrastando con el tono primero que ofrecía algunos términos elevados y que en la sentencia última vuelve a aparecer. Pues en ésta reformula el verso bíblico: «No hay paz para los malvados, dice Yahvé»<sup>308</sup> y junto a «piedad» (el trueque de la más exacta «paz» por «piedad» es habitual) le introduce el más marxista de los adjetivos: «dialéctica». La combinación continua de tonos: el preciso de la exposición general con el cuentero de las leyendas y, en esta frase, el de la conocida sentencia bíblica con el disruptivo término marxista, son una de las virtudes de este gusto por la voz mestiza del *collage* que despliega Vázquez Montalbán.

Ese mosaico que absorbe las voces de época, entrevera también la voz oral de un modo aún más directo. Como cuando incluye una charla que aparece linealmente en el discurso hasta que, casi sin interrupción, sigue el tono de la voz explicativa. La charla y la disertación posterior se sitúan en esos años 50 en la que se produjo la lenta salida del aislamiento del país, al ser rehabilitado el régimen por Estados Unidos para usarlo en el tablero de la Guerra Fría.

Ahora los americanos harán esto.

No. Ahora los americanos harán lo otro. A mí me han dicho que los americanos dicen que «nanay» hasta que las cosas no estén en su sitio. ¿Cuál era el sitio de las cosas? ¡Ah!, sí. Pero no, tampoco se sabía muy bien cuál era el sitio de las cosas. De momento había que aprender inglés. Las mujeres que, entre nosotros, y valga el eufemismo, practicaban la profesión femenina más antigua, aprendieron pronto un mímico lenguaje convencional que se estableció y ha permanecido hasta nuestros días. Los niños empezaron a mascar chicle, un chicle nacional, marca Globo, que llevaba cromos adjuntos.<sup>309</sup>

Esta idolatría hacia lo norteamericano<sup>310</sup> desde la subsistencia autárquica se materializa en ese chismorreó sobre el futuro y en unos determinados signos de

---

<sup>307</sup> En el mito de Tántalo o en el de los hijos del rey Licaón y, obviamente, en el de Cronos hay referencias a este mismo tema. Así como en el *Libro de Jeremías*: «Les haré comer la carne de sus hijos y la carne de sus hijas, y comerá cada cual la carne de su prójimo, en el aprieto y la estrechez con que les estrecharán sus enemigos y los que busquen su muerte», (*Jeremías* 19: 9).

<sup>308</sup> *Isaías*, 48: 22 (*Biblia de...*).

<sup>309</sup> Vázquez Montalbán, «Cuando Di Stéfano y Kubala llenaban los estadios», *Crónica sentimental...*, II, p. 128.

<sup>310</sup> Tema que interesará a Vázquez Montalbán de forma constante y que ocupará un volumen entero de sus ensayos: *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974. El tema que aquí desarrolla tiene en la definitiva *Bienvenido Mr. Marshall* de Luis García Berlanga, uno de los hitos que el propio Vázquez Montalbán cita de pasada.

cambio que se producen al albur de ese afán por lo yanqui. Todo este panorama reducido a un decir sencillo, súbito y comprensible, encajado al ritmo de esa misma dicción oral y siempre en el filo de la ironía. En esa tendencia absorbente, la voz también asimila retazos de las propias canciones, que suelen aparecer citadas a parte, pero que también se tararean en la enunciación general, como dato de un estado de ánimo. Así sucede en el último artículo, cuando finalmente el enunciado vuelve a referirse a sí mismo y al ejercicio que ha realizado a lo largo de todo el conjunto de ensayos: «zambullirse en la nostalgia» de las canciones como medio para sonsacar la intrahistoria de una época.

Zambullirse en la nostalgia del cuplé del Colón, 37, donde tiene usted su dirección, y una chica muy decente, sin ninguna pretensión, o en la pervertida sentimentalidad del gitanillo, gitanillo, no me mates gitanillo, qué mala entraña ties pa mí, cómo pues ser así... zambullirse en ese lago umbrío traducía un poco la angustia por aquella hora presente. Como ahora recordar, poner en orden las voces y los ecos de nuestra educación sentimental pueda ser la búsqueda de un punto de referencia para poder empezar a comprender el por qué no comprendemos nada o casi nada de la espléndida confusión que nos envuelve.<sup>311</sup>

En esas canciones que coinciden en la sordidez de las relaciones personales, —ese «lago umbrío»—, se condensa el estado del alma de un tiempo, que se cifra en esa «angustia» por el pasado trágico, la presente escasez y la represión latente. Pero, lejos de querer calificar ese recorrido por las canciones como el trabajo de campo de un diagnóstico histórico, avisa de que esos materiales recogidos por su curiosidad son apenas un cierto «punto firme» para poder dilucidar algún aspecto de una época, desde la que todavía habla ese yo y en la que se encuentra sumido en una general confusión.

Sucede pues que para Vázquez Montalbán el «mundo de la canción» se convierte en una suerte de «aleph borgiano», en el cual «se encuentra incluido casi todo el universo, los aspectos esenciales de la vida y de la muerte, las pequeñas historias, los grandes dramas» y puede asemejarse a un «espejo, a veces deformado, a veces real, de la existencia humana en aquella época histórica». Porque adentrarse en

---

<sup>311</sup> Vázquez Montalbán, «Elogio sentimental de la 'go-go girl'», *Crónica sentimental...*, III, pp. 215-216.

su análisis puede ser un perfecto «método de conocimiento de las maneras de sentir y de pensar de la posguerra, de la educación sentimental del momento»<sup>312</sup>.

## LO ALEDAÑO AL INDIVIDUO

Un factor clave en la búsqueda del modo accesible está en el tipo de referencias verbales que entran a formar parte del mecanismo de la argumentación ensayística. Un tipo de estos materiales serán los fragmentos de textos periodísticos, que pueden centrar incluso buena parte del ensayo, como es el caso de los dos títulos ferlosianos aparecidos a la vez: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* (1986), en el que comentan toda una serie de recortes de editoriales y artículos de opinión que reaccionaban al siniestro del transbordador espacial Challenger el 28 de enero del mismo 1986 y *Campo de Marte I. El ejército nacional* (1986), en que usa diversos retazos periodísticos alrededor del debate sobre la abolición del Servicio Militar Obligatorio y el paso a un ejército profesional.

En tantos otros casos, en particular en Fuster, los ensayos partirán de esos artículos de prensa que han asaltado en la cotidianidad del yo y han servido de punto de arranque de toda una disertación. Es obvio que el propio tono del lenguaje periodístico, enfocado como el ensayo a un público heterogéneo, sirvan para acercar la cuestión que el ensayo va a tratar a través de una cita bien comprensible, cuya complejidad no está en el plano inicial de la expresión sino en lo que esconde su plano final: la semántica que encierra y la idea que suministra al lector. Ese plano secundario será en donde el yo ensayístico va a intentar hacer ver al lector determinadas complejidades.

Lo cuenta Marichal cuando avisa que: «el ensayo es literatura esencialmente sociable» y que el ensayista es «escritor de acercamientos y de aproximaciones», que

---

<sup>312</sup> «En realidad, el mundo de la canción resulta ser una especie de aleph borgiano en el que se encuentra incluido casi todo el universo, los aspectos esenciales de la vida y de la muerte, las pequeñas historias, los grandes dramas, y sin duda que se parece a un espejo, a veces deformado, a veces real, de la existencia humana en aquella época histórica. Y sin duda que su análisis, su estudio desapasionado y objetivo, puede ser un buen método de conocimiento de las maneras de sentir y de pensar de la posguerra, de la educación sentimental del momento, tal como recuerda Vázquez Montalbán en la parte final de su introducción al *Cancionero*:[...].», Antonio Cruz Casado, «*Cancionero general*: textos, pretextos y contextos» en José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Michèle Oehrli [ed.], *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2010, p. 139.

siempre debe mantener el equilibrio y transformar el «desahogo» producido por la «buena plática» que se debe alcanzar, de manera que la «desenvoltura» no suponga la imposibilidad del «sermoneo»<sup>313</sup>. Como la voz ensayística debe buscar una «atmósfera de cordialidad en torno al lector», por eso debe conseguir el «matiz» y la «sugerencia», apuntándole elementos que identifiquen a su lector, pues ese yo del ensayo es un «conductor de almas», hasta el punto de convertirse su texto en una verdadera «guía espiritual»<sup>314</sup>.

El ensayo debe brindar un buen compañerismo a quien lee: «give the reader a sense of good fellowship». Quizá sea el tipo más tímido, aquél que mejor expresa su personalidad por escrito en el ensayo: «forth his personality most opulently in print» y más todavía si puede hacerlo anónimamente —se propone en «The Ego in the essay». Existiría una inclinación fraterna de cualquiera hacia la figura de un hombre cotidiano: «one is sensitive to having an everyday friend», justamente para poder contemplar «one's soul in public». Porque ese «everyday friend» es el que mejor conoce el «everyday self» que tantas veces es desconocido por ese más extraño y elusivo «essay-self»<sup>315</sup>. El conjunto de marcas de este discurso giran siempre en torno de este acercamiento con su lector y la disseminación de objetos y cuestiones que identifica su cotidianidad: «revelation of personality», «conversational tone», «difficulties and delights», «confidential smiles», «good-fellowship» o «mellow philosophy» toda una serie de condiciones que sirven para hacer del texto ese preciado «delightful companion»<sup>316</sup>.

---

<sup>313</sup> «[...] el ensayista ha de transformar el desahogo en buena plática, y su desenvoltura no ha de renunciar al sermoneo. El ensayo es literatura esencialmente sociable. El ensayista, escritor de acercamientos y de aproximaciones. [...]», Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», p. 41.

<sup>314</sup> «[...] Cultivador del matiz y la sugerencia el ensayista quiere crear una atmósfera de cordialidad en torno al lector. Tiene algo de conductor de almas, el ensayista, y mucho de *guía* espiritual el ensayo. ¿*Guía de vividores?*», *ibidem*, p. 42.

<sup>315</sup> «More than any other of the shapes prose takes, the essay should give the reader a sense of good fellowship. Probably the writer who as an actual man is shyest, gives this comradeship best. The shy man sheds forth his personality most opulently in print, and preferably, as certain wise editors have perceived, in anonymous print. One is sensitive to having an everyday friend see one's soul in public, because the everyday friend knows too well the everyday self, to which the elusive essay-self is too often a stranger.» [Más que cualquier otra de las formas en prosa, el ensayo debe dar al lector una sensación de buen compañerismo. Probablemente el escritor que como hombre real es más tímido, da mejor esta camaradería. El hombre tímido revela su personalidad de manera más opulenta por escrito y, preferiblemente, como ciertos editores sabios han percibido, en escritos anónimos. Uno es sensible a tener un amigo cotidiano para ver un espíritu en público, porque el amigo cotidiano conoce demasiado bien el yo cotidiano, al que el evasivo yo del ensayo es a menudo demasiado desconocido.], Anónimo, «The Ego in the essay», p. 5.

<sup>316</sup> «[...] You will find expressed here —within the fancy— all the qualities you are to discover in essays —their revelation of personality, their conversational tone, their difficulties and delights, their confidential smiles, their good-fellowship, their mellow philosophy —all that goes to make them



La fácil y acostumbrada equivocación está en no entender que lo coloquial, ese «familiar style», nunca es fácil — recuerda William Hazlitt. Pero, de nuevo, el error es la confusión entre «a familiar for a vulgar style» y, en consecuencia, el siguiente equívoco entre el hecho de: «to write without affectation is to write at random», ya que la falta de afectación no supone la redacción azarosa. Al contrario, lo coloquial «requires more precision» y, todavía más, demanda «purity of expression». Nunca se trata de un desordenado azar: «it is no to throw words together in any combination we please», más bien se trata de alcanzar el estilo de la propia lengua: «to follow and avail ourselves of the true idiom of the language»<sup>317</sup>. El origen de esa dificultad está seguramente en la naturaleza de soliloquio del género: «the essay is all soliloquy», lo cual tiene que ver con la complejidad de su desarrollo: «a soliloquy is a most difficult form to sustain». Esa dificultad viene dada por la ausencia de un fundamento estructural que atraiga súbitamente la atención lectora como ocurre con la trama en la narrativa o la rima en la poesía. Por el contrario, su brevedad y limitación hace que: «his space is so limited that he has but little room for movement, for changes of tone and pace»; una estrechez espacial que obliga a que sean muy pocas los desarrollos y variaciones que pueda practicar en cada una de sus ocasiones y, por tanto: «he cannot afford to make any mistakes». Debe acertar las más veces, pues: «write tediously or carelessly» además de tontamente tiene una directa consecuencia que Elizabeth Drew muestra con una exacta metáfora náutica: «the essay at once capsizes and sinks» y finalmente: «the pleasure cruise is at an end, the reader is bored»<sup>318</sup>. El aburrimiento del lector entendido como la incapacidad del enunciado

---

delightful companions. With this essays for the first, and Carl Van Doren's for the last, you have your reading well begun and well ended.» [Aquí encontrarás expresado —dentro de la fantasía— todas las cualidades que debes descubrir en los ensayos —su revelación de personalidad, su tono conversacional, sus dificultades y deleites, sus sonrisas confidenciales, su buen compañerismo, su suave filosofía— todo lo que ayuda para convertirlos en deleitables compañeros. Con estos ensayos primero y Carl Van Doren por último, tienes tu lectura bien iniciada y bien terminada.], *ibidem*, p. 6.

<sup>317</sup> «It is not easy (says Hazlitt) to write a familiar style. Many people mistake a familiar for a vulgar style, and suppose that to write without affectation is to write at random. On the contrary, there is nothing that requires more precision, and, if I may so say, purity of expression, than the style I am speaking of... It is no to throw words together in any combination we please, but to follow and avail ourselves of the true idiom of the language.» [No es fácil (dice Hazlitt) escribir en un estilo coloquial. Muchas personas confunden un estilo coloquial con un estilo vulgar y suponen que escribir sin afectación es escribir al azar. Por el contrario, no hay nada que requiera más precisión y, si puedo decir, pureza de expresión, que el estilo del que estoy hablando... No es para juntar palabras en cualquier combinación que queramos, sino para seguir y aprovecharnos del verdadero estilo de la lengua.], Elizabeth Drew, «The Essay», *The Enjoyment of Literature*, New York, W. W. Norton, 1935, p. 60.

<sup>318</sup> «[...] A soliloquy is a most difficult form to sustain, and the essay is all soliloquy. The essayist has so few baits with which to catch and hold the reader's attention. He has no story to arouse his curiosity and no rhyme to charm his ear: his space is so limited that he has but little room for movement, for

por integrarlo en su dinámica es lo que reclama, no sólo un tono con la textura de una dicción cercana al lector dado, sino que esa voz apunte a determinados referentes que sean contiguos a ese individuo medio. Sólo así podrá sentir que lo contado por ese yo, es extrapolable a sí mismo como receptor, lo cuál promoverá su progresivo interés, hasta verse impelido a responder mudamente en el debate propuesto.

Puede afirmarse que la prosa ensayística tendría la función de «mediadora entre otras formas de la prosa del mundo, vectores temáticos, conceptos y símbolos preformados culturalmente» que es capaz de vincular y engarzar «en nuevas configuraciones de sentido», sugiere Weinberg. Por eso se concentra en «articular saberes, decires, tradiciones, discusiones» y «captar no sólo conceptos sino estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario o intelectual específico». La labor del ensayista consiste en contemplar el mundo pero, especialmente, «escucha las voces del mundo», en el propio estado en el que se presentan: «tan articuladas o tan libres como puedan estarlo», es decir, ya pertenezcan a «el discurso de alto nivel de formalización» como al propio «rumor de la calle», entre los cuales se extiende toda una gradación del «el infinito registro de discursos y prácticas» que su voz puede absorber y proferir<sup>319</sup>.

Entre los referentes verbales empleados en esa estrategia, hay un tipo de materiales más cercanos aún que los tomados de la prensa periodística que tan próxima es de la circunstancia de un lector dado. Se trata de todo el ramillete de variantes de la pemia: dicho, refrán, proverbio, sentencia, adagio, etc. El cual supone un tipo verbal, todavía más afín a quien lee, porque pueden formar parte del propio idiolecto del lector y porque contienen grandes prestaciones procedentes de su oralidad. El refrán es un referente que no sólo es que pueda ser conocido y usado por

---

changes of tone and pace. He cannot afford to make any mistakes. If he write tediously or carelessly or foolishly, the essay at once capsizes and sinks; the pleasure cruise is at an end, the reader is bored.» [Un soliloquio es la forma más difícil de sostener y el ensayo es todo soliloquio. El ensayista tiene bien pocos cebos para captar y retener la atención del lector. No tiene una historia para despertar su curiosidad ni rima para encantar su oído: su espacio es tan limitado que tiene bien poco para el movimiento, para los cambios de tono y ritmo. No puede permitirse el lujo de cometer errores. Si se escribe tediosamente o descuidadamente de una tontería, el ensayo vuelve a zozobrar y se hunde; el viaje de placer llega a su fin, el lector se aburre.], *ibidem*, p. 43.

<sup>319</sup> «La prosa del ensayo actúa además como mediadora entre otras formas de la prosa del mundo, vectores temáticos, conceptos y símbolos preformados culturalmente, los pone en relación y los enlaza en nuevas configuraciones de sentido. El ensayo logra así articular saberes, decires, tradiciones, discusiones, y captar no sólo conceptos sino estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario o intelectual específico. Recordemos que el ensayista observa el mundo, pero también escucha las voces del mundo, tan articuladas o tan libres como puedan estarlo, entre el discurso de alto nivel de formalización y el rumor de la calle. Y entre esos extremos, el infinito registro de discursos y prácticas.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 20.

el propio lector, sino que también goza de una condensación semántica, una sencillez estructural y una composición fácilmente memorizable, que la hacen óptima para la aprehensión de un lector medio y la introducción de cuestiones preñadas de potencial para la meditación. La voz de Martín Gaité es de las que mejor muestran un idioma que necesita de los refranes como parte indiscernible de su alfabeto de ideas y referencias. Por eso, en medio de la argumentación, el dicho puede asomar sin mayor función, ni indicación alguna que lo singularice respecto del resto del discurso. Pues, sencillamente, se convierte en un giro más de esa voz que lo toma y que acaba por contagiar otras partes del enunciado siguiente.

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real. [...].<sup>320</sup>

Es característico de esta voz que un dicho concreto como éste: «[ser] harina de otro costal», que establece una idea en algo tan tangible —además de prosaico—, sea usado para una disertación sobre algo tan peligrosamente volátil como «la verdad narrativa o poética». Como si, precisamente, la incómoda necesidad de tirar de conceptos para explicarse le llevara a buscarse un sostén palpable y así devolver su enunciado a lo más elemental y ordinario. Tan es así que eso acaba por extenderse a la siguiente frase, cuando habla de ese otro «costal» y sirve para usar otro verbo en el mismo campo semántico («amasar»), que vuelve a dar concreción a un nuevo concepto inasible. Otra señal de que la voz de este yo dispone de la paremia como un material propio está en uno de sus capítulos, en que un determinado dicho inicia un largo párrafo, volviendo a surgir al final, pero trastocado por la intervención de esa voz.

A pesar de que no soy amiga de establecer nada de antemano o, como dicen en mi tierra, de poner el carro delante de los bueyes, hago una excepción para anticipar que [...].

Y una vez insinuado esto, trataré de explorarlo volviendo a poner los bueyes en su sitio, o sea, los ejemplos, sin los cuales por delante no conozco carro que tire.<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Martín Gaité, «Hágase la luz», *El cuento...*, II, 19, p. 193.

<sup>321</sup> Martín Gaité, «La aparición de la mentira», *El cuento...*, II, 5, p. 91.

Este refrán<sup>322</sup> es usado para dar pie al inicio de un párrafo y, tras un buen trecho, vuelve a usarse al abrir el siguiente, pero en su última aparición se quiebra la lógica errada que ése denuncia. Por eso vuelve a «poner los bueyes en su sitio», para que así el «carro tire». Es notable como, a través del dicho, se desvela una tendencia básica de la voz gaitiana: el buey que debe volver a ponerse delante del carro, sirve de metáfora explícita de los «ejemplos» que para Martín Gaité siempre deben preceder a toda explicación teórica y no al revés, como suele pasar en la prosa de no ficción más divulgativa.

Como no puede ser de otra manera, en la búsqueda de la temperatura sentimental de una época en la que se empeña Vázquez Montalbán con su *Crónica sentimental de España*, la paremia también será tomada como dato de época, igual que lo son las canciones o también los giros habituales del habla o ese detallado registro de distintos factores cotidianos. Uno de sus artículos lo encabeza un refrán derivado del proverbio portugués «Pobrete mas alegrete», tan adecuado con la situación de la posguerra española, al atemperar la miseria con el mezquino consuelo de un supuesto júbilo, que es posible a pesar de todo.

*Pobretes pero alegretes* es, sin duda, el mejor eslogan celtibérico que define esa situación en la que el niño reprendido, frustrado, incluso aterrado, empieza a reír con riesgo de recibir un castigo más duro, aunque no sabe cómo. La música de fondo de la vida, ahí es nada. Las gentes empezaban a tener educada la imaginación por más de diez años del cine sonoro. Las canciones eran su paisaje melódico, pero ellos eran conscientes de que se trataba de un paisaje melódico devaluado. [...].<sup>323</sup>

La expresión sirve de síntoma y descripción indirecta de un menor en la posguerra: con ese polo negativo de «pobretes» viene a indicar, más bien, la directa situación de opresión a la que está sometido desde tantas instancias, pero se va dejando paso a la posibilidad evasiva del «alegrete», porque empieza a reír, gracias a los estímulos de las canciones oídas por distintos medios.

Pero el refrán también puede incorporarse en una extensa argumentación, incluso formulada con notable complejidad. Hay uno que persigue a Sánchez Ferlosio en distintos lugares como un enigma sobre el que persiste en sucesivas reflexiones<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> Este refrán: «No se debe poner el carro delante de los bueyes», procede del original gallego: «Non se debe poñer o carro diante dos bois».

<sup>323</sup> Vázquez Montalbán, «Vida y música», *Crónica sentimental...*, I, p. 45.

<sup>324</sup> Este refrán, además de en *Las semanas del jardín* (1974), aparece en el artículo «Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir», *Claves de razón práctica*, n.1, 1990 y vuelve a hacerlo en su discurso

En este caso se produce, todavía más, un cierto contraste por ser éste un cauce argumental que está lejos del modo accesible: enjuto, complejo y sin el prurito de suavizar y hacer practicable el mensaje a un sencillo lector. Al final de esa espiral, es donde se engasta un refrán que vuelve el enunciado a la llaneza y síntesis que sólo el dicho alcanza. Con ello, el párrafo logra un signo que lo resume y lo plasma al final de su argumentación, pero a su vez está ofreciendo una rendija por la que el lector puede volver a un espacio asequible, que puede ayudarle a comprender mejor el tupido conjunto. Para Sánchez Ferlosio éste es el más espléndido y terrible refrán castellano, porque halla en él una irradiación de sentido muy densa, que apela a una de las dicotomías que más sugestionan su curiosidad: «el Acaso y el Destino» o por mejor decir, la contingencia y la necesidad. Esto es, la posibilidad de interpretar los fenómenos como producto azaroso de la casualidad o, en cambio, como resultado de la forzosidad indefectible y predeterminada. Tras el embrollado razonamiento en que menciona esta dicotomía en su variante de «facticidad y sentido», escoge esta sentencia que sirve para ilustrar su noción de esta disyuntiva.

[...] Cuando no queda ningún dato gratuito, ninguna ramificación que no revierta al texto motivante y motivado, ninguna circunstancia que no ejerza su estricta determinación causal, aparece invertida la relación entre facticidad y sentido, con el efecto de que la primera, que había de ser justamente lo explicado, queda desnaturalizada y convertida en ilusoria, como un mero soporte sensorial de su propia explicación: el qué no es ya más que el fantasma o el ruido del porqué. Pero la gratuidad se apodera entonces del sentido mismo, como si se vengase de que haya así querido hacerse cerrado y absoluto. Nada de cuanto el gratuito acaso haya podido maquinar jamás (si es que aceptamos oponer, como se suele, el Acaso y el Destino) alcanza la tenebrosa gratuidad, circular y secundaria, del destino del potro del refrán: «El potro que ha de ir a la guerra, ni lo come el lobo ni lo aborta la yegua<sup>325</sup> ».<sup>326</sup>

Para Sánchez Ferlosio el «destino» que aparece en el proverbio (que debe ir a la guerra) aparece casi tomado por la «gratuidad» —por la contingencia— de los

---

de aceptación del Premio Cervantes 2004, «Carácter y destino» y de ahí también a *God & Gun. Apuntes de polemología* (2008).

<sup>325</sup> El refrán ya aparece registrado por Hernán Núñez de Toledo «Pinciano» en su *Refranes de la lengua castellana* (1555), fol. 64: «Cauallo que ha de yr a la guerra, ni le come el lobo, ni le aborta la yegua: Que lo que esta ordenado de Dios, es forçoso que se cumpla, y no ay impedimento que lo pueda estorua». Así como en el *Diccionario de Autoridades* (1729), t. II, p. 10, donde aparece citado y definido junto al original latino del que procede: «Caballo que ha de ir a la guerra, ni lo come el lobo, ni le aborta la yegua. Que habla de la fuerza del destino que el vulgo entiende y moralmente enseña, que lo que está ordenado de Dios te ha de cumplir, y no lo estorbará impedimento ó fuerza natural. Lat. Quem fata bello destinat equum, mater / Non hunc abortit nixa, non lupus mandit. [Si los oráculos destinan el caballo a la guerra, la madre / no tiende a abortarlo, ni el lobo lo come]». También existe una variante más sencilla: «El caballo para silla, no lo suele comer el lobo».

<sup>326</sup> Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín* (1974), Barcelona, Destino, 2003, XXXII, pp. 80-81.

hechos supuestamente azarosos (que no haya sido abortado ni comido) y que al final se revelan como efecto de una causa predeterminada, el destino. Pero también considera este dicho como una muestra práctica de la intervención retorcida e irracional de quien pretende racionalizar —imponer un sentido— a unos hechos que son mera contingencia. Al fenómeno azaroso de que el potro no haya sido víctima ni del aborto ni del lobo y que, gracias a eso, pueda ser llevado a la guerra, se le impone una explicación racionalizadora que le otorga un «sentido»: el potro no ha sido víctima de nada, porque estaba destinado a ir a la guerra. Lo crucial está en cómo un mero ejemplo del acerbo tradicional, un enunciado que pudo cruzarse en la circunstancia del yo, puede convertirse en un objeto preñado de infinitas posibilidades interpretativas.

Con esta eficacia funciona su «táctica irresistible» compuesto con este preciso «vaivén entre la vulgaridad y la elucubración, entre lo popular y lo culto»<sup>327</sup>, la que muchas veces permite tomar las frases lapidarias de la tradición clásica y someterlas a la duda y a su transformación más directa y coloquial: «“No huele”, dijo Tito. Ferlosio añade: “Pero huele”»<sup>328</sup>. Por tanto, toda suerte de frase típica también servirá para la discusión, como en el caso de una respuesta indirecta a Karl Popper y el abuso que éste hace de una gastada máxima de origen platónico de la que, con un mínimo apunte, Sánchez Ferlosio tratará de romper su acostumbrada valoración positiva.

(*Anti-Popper.*) La aparente humildad de la frase «Sólo sé que no sé nada»<sup>329</sup> no logra encubrir la inmensa soberbia de quienes la escriben: ellos no andan mojando, como los demás mortales, la pluma en un tintero; la mojan en el Océano.<sup>330</sup>

La sentencia socrática, material común, usado hasta la extorsión en los discursos sobre el conocimiento, es usada como núcleo de un discurso del pensador vienés, que Sánchez Ferlosio viene a desmontar. La interpretación establecida de que tal frase es una muestra afortunada de humildad, que todo individuo debiera aplicarse

---

<sup>327</sup> «[...] El vaivén entre la vulgaridad y la elucubración, entre lo popular y lo culto, resulta una táctica irresistible.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 198.

<sup>328</sup> «[...] Desde el don de la palabra, desde la lengua misma, *Non olet* propone un final adversativo para la anécdota imperial. “No huele”, dijo Tito. Ferlosio añade: “Pero huele”.», Bayal, «5. Non olet, sed olet», *El desierto...*, p. 68.

<sup>329</sup> Como es sabido, el dicho atribuido a Sócrates, deriva de una simplificación de la platónica frase de la *Apología de Sócrates* y que vuelve a aparecer en el *Menón*. La frase fue citada en el discurso «El conocimiento de la ignorancia» que Karl Popper pronunció el 28 de octubre de 1991 cuando fue investido Doctor honoris causa en la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>330</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 80.

al evaluar su conocimiento, se acusa ahora de verdadera arrogancia. La imagen siguiente que viene a dar cuerpo a ese desmontaje: la pluma mojada en el Océano y no en el tintero, es una prueba de cómo la propia voz se mimetiza con las formas de la dicción refranera. La necesidad de razonar el descrédito de quien pregona esa máxima *socrática*, consigue una expresión concentrada, vívida y directa, con la ayuda de una imagen simple, fácilmente asequible. La dicotomía hiperbólica entre la pequeñez, prosaica y cercana, del «tintero» y la inmensidad inconmensurable del «Océano» objetiva esa presuntuosa soberbia de quien viene a decir que «*nada* sabe». Asimilar los modos del refrán es otro recurso que la voz del ensayo experimentará para hacerse obvia al lector. Pero lograr esa urdimbre es la consecuencia de una conciencia atenta a el decir común que le rodea: esos mínimos enunciados que vagan por el medio y que acaban por rebelar al yo. Así pasa con otra locución que avecina los hechos positivos y negativos del género humano con un cierto sentido complaciente, que Sánchez Ferlosio denuncia. Para hacerlo, explica la lógica que la frase esconde para alcanzar ese resultado consolatorio: la «ley del contraste».

Los que se exaltan al decir: «¡La Humanidad con sus grandezas y con sus miserias!», se están valiendo de un recurso tan vil y repelente como archiconocido, y con arreglo al cual saben muy bien que, en clave de retórica, la compañía de las miserias no disminuye las grandezas, sino que, por el contrario, no hace sino resaltarlas y subirlas. Es la ley del contraste, que con sencillo acierto supo enunciar un personaje del *Decamerón*<sup>331</sup>: «Entremedias de candidas palomas añade más belleza un negro cuervo de cuanto pueda hacerlo un blanco cisne».<sup>332</sup>

El secreto de esa ley está en que sirve para sobrellevar lo oscuro humano a través de la mención de lo luminoso pero, más aún, estas supuestas «grandezas» todavía lo parecen más al destacarse por combinación con sus contrarios: las «miserias». De nuevo, para dar imagen de tal mecanismo, usa otra cita, que en este caso se contrapone con la llaneza de la primera por ser más elevada, pero que al ser literaria logra, otra vez, la virtud de materializar con una imagen la notable abstracción de esa lógica: el cuervo negro entre la masa blanca de las palomas, mejor que la indistinguible blancura del cisne.

---

<sup>331</sup> La cita pertenece a la «Novena Jornada» del *Decamerón* (1351) de Boccaccio (ed. Madrid, Cátedra, 1998, p. 1031).

<sup>332</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 26.

## APELACIÓN A QUIEN LEE

Todo texto suele estar hecho con la esperanza de suscitar algún tipo de consecuencia en quien lee. Pero en el caso del ensayo, el objetivo de incidir en el lector se convierte en un factor primordial que modula toda su voz. Hay que incidir en quien lee, inoculándole la comezón de un problema que le obliga a situarse ante éste. De suerte que el lector debe someterse a pensar el argumento que se le presenta y determinar su opción moral. Para lograr todo esto, la voz se articulará de manera que facilite esa llegada a ese receptor, pero a su vez intentará velar delicadamente este objetivo y no caer en un tono directo, que sería demasiado pesado si llamase abiertamente a quien está leyendo, pudiendo caer en la obviedad didáctica.

De alguna manera, y aunque poco tenga que ver con las funciones del lenguaje, es como si la voz ensayística tratara de servirse alternativamente de la «función conativa o apelativa», esperando con su enunciado una reacción en el receptor, así como de la «función fática o de contacto», en tanto que va realizando acciones para abrir e ir manteniendo la apertura del canal entre emisor y receptor. Pues, además de encargarse de establecer con eficacia ese canal comunicativo, también, de tanto de tanto, el yo va a ir llamando directamente la atención de su receptor para asegurarse que sigue despierto y está a punto de atender una parte crucial de su argumento.

Con esta habilidad, lo que a veces aparece como un mínimo retazo, muy cercano al aforismo, se va enfocando sutilmente hacia quien lee, a través de la potencia del tema escogido y de su tratamiento sorprendente. Fuster tiene una entrada en su diccionario que nada menos que responde al título de «Morir», de la que se esperaría un largo desarrollo, proporcional a semejante cuestión. Sin embargo, apenas merece unas líneas en las que vuelve a establecer una de sus nítidas equivalencias entre conceptos.

### *MORIR*

Morir-se massa jove és un error. Morir-se massa vell, també. En general, morir-se és sempre un error.

El mal és que podríem dir això mateix respecte al fet de viure.<sup>333</sup>

---

<sup>333</sup> Fuster, «Morir», *Diccionari per...*, p. 99.



La mención a «morir» empieza ya a llamar la atención de quien lee, ni que sea por su pregnancia como tema fundamental pero, sobre todo, por abrir todo el marco de esa muerte: al indicar que su advenimiento es un error si ocurre cuando se es «demasiado» «joven» o «viejo». De manera que cualquier lector puede verse inquietado por la advertencia: si es muy joven o, de lo contrario, siempre puede temer ser víctima de tal error cuando en algún momento pueda llegar a ser excesivamente viejo. Además, morir se califica con cierta sorpresa como «error», lo cual vendría a significar que es la consecuencia de una acción que debería atribuirse al propio sujeto que se muere; como si el hecho de morir demasiado pronto o demasiado tarde fuese una opción de quien eso le acaece (también es cierto que «error» puede apelar a un simple «concepto equivocado»). La última frase, en otro párrafo, vuelve a imponérsele al receptor: morir es un error, pero si ahora quien lee esperaría una oposición de contrarios, o sea: vivir es un acierto; la frase se encarga de mostrar lo opuesto y turbarlo: vivir, que es lo que tú lector estás haciendo, también es un error. Ahí queda el dilema, suavemente dispuesto para atañer a quien se ha asomado al texto. El mismo proceder se repite en otra de sus entradas clamorosamente mínimas, pues a «tiempo» le reserva sólo otro aforismo. En este caso, el uso en la segunda persona del plural apela más directamente al destinatario, que se ve inmerso en otra sorpresa: la gran cuestión del «tiempo» se reduce al hecho más mínimo de la cotidianidad.

#### *TEMPS*

Mentre dormiu us creix la barba: això és el temps.<sup>334</sup>

La combinación de los dos tipos de actos son el núcleo del problema que se lanza a quien lo lee. La inconsciencia de todo durante el sueño, incluso del propio tiempo transcurrido, junto a la difícil conciencia de las más sutiles transformaciones como es la barba, que crece a pesar de que apenas se pueda ser consciente del tiempo en que lo está haciendo y todavía menos mientras se duerme. El tiempo, por tanto, ¿será esta falta de conciencia de cada uno, como individuo, en la que las cosas mutan, sutilmente pero sin pausa? Esta es la forma en que su estilo traza una preñada frase que «tendeix a l'epigrama», como escritor de inclinación aforística que es, tiene tendencia a ser «orfebre de miniatures», lo cual facilita un «pensament fresc,

---

<sup>334</sup> *Ibidem*, «Temps», p. 168.

imaginatiu, espurnejant»; de ahí que su prosa esté poblada como pocas de: «metàfores aforístiques o a aforismes metafòrics»<sup>335</sup>.

De modo que la mejor estrategia para que el lector se sienta llamado es la de mezclarlo con la cuestión planteada. Savater, en su paseo por distintas lecturas de su infancia, a menudo se dejará llevar por una dinámica como es la de contagiar su voz con el tono del objeto literario que está refiriendo. En uno de los capítulos se adentra en dos novelas de Jules Verne<sup>336</sup> que comparten la condición de ser aventuras del abismo, del «abajo». En una se desciende al centro de la tierra y en la otra al fondo del mar, pero ambas —según Savater— contienen un rito iniciático de descenso a ese abismo que es físico pero sobre todo espiritual. Según él, no son un «relato de una iniciación», o sea, una crónica de las peripecias de un personaje, sino un verdadero «relato iniciático» en el cual «el iniciado es el lector»<sup>337</sup>. Cuando está por cerrar el capítulo, pone en acción lo que ya había anunciado y lleva a cabo un contundente apóstrofe al lector, como verdadero protagonista de este díptico novelesco, convertido en el aventurado neófito que debe pasar el rito del descenso. Tras una máxima horaciana, viene la promesa de todo lo que espera a lo largo de la peregrinación al fondo de la tierra o del mar.

Pero, como ya hemos dicho, el iniciado que el ritual descendente de Verne espera no es el joven Axel ni el conspicuo Aronnax, sino el lector mismo. *Tua res agitur*<sup>338</sup>. Para ti, atrevido lector, el cóncavo diamante, la sima llena de ecos, por la que la piedra se precipita rebotando, y el íntimo mar de los orígenes que te espera en el centro del globo, si te atreves a descender por la boca del Sneffels que la sombra del Scartaris señala antes de las calendas de julio. Para ti, lector que no te ahogas en un vaso de agua, la turquesa ilimitada donde bullen seres que jamás has visto ni soñado, el tembloroso espectro de las calles hundidas de Atlantis, la destelleante tortura blanquiazul del hielo —que Dante reservó para lo más profundo de su infierno— contemplada *desde abajo*, la maldición espiral del vertiginoso

---

<sup>335</sup> «[...] Potser hauríem d'incorporar-hi alguns apunts sobre el seu estil, lluminós, la seua frase que tendeix a l'epigrama. Fuster és escriptor d'aforismes i això vol dir que és un orfebre de miniatures, que convoca un pensament fresc, imaginatiu, espurnejant. Sovint moltes oracions sonen a metàfores aforístiques o a aforismes metafòrics. [...]», Balaguer, «Diccionari per a ociosos i els grans debats del segle XX», p. 58.

<sup>336</sup> Se trata de *Viaje al centro de la tierra* [*Voyage au centre de la Terre*] (1864) y *Veinte mil leguas de viaje submarino* [*Vingt mille lieues sous les mers*] (1869-1870). De la primera se referirá a su protagonista: Axel y a un antiguo alquimista, Arne Saknussemm, tras las huellas del cuál iniciará su descenso hacia el centro de la tierra. Del segundo se centra, más que en su narrador, Annorax, lo hará en el Capitán Nemo. Las siglas que se mencionan al final de la cita corresponden a Arne Saknussemm y Nemo.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>338</sup> «Te toca a ti». Procede del verso de Horacio: «Tunc tua res agitur, paries cum proximus ardet», [*«Ahora te toca a ti, cuando la pared de tu vecino está ardiendo»*], «A Lolio», *Epistulae*, I, XVIII, v. 83.

maëlstrom... Busca tú mismo el camino que te es propio hacia el abismo, la inicial del remoto alquimista que te precedió en el descenso o el signo desafiante del gran desterrado: las «A. S.» arañadas en la roca o la «N» de oro que triunfa en la bandera negra.<sup>339</sup>

La invitación al lector a superar la disyuntiva y decidirse por una de las dos rutas descendentes: una cifrada en las iniciales del alquimista que precedió en esa senda al protagonista de una de las novelas y otra en la inicial del terrible capitán que apresa al de la otra. La voz apela poderosamente a su destinatario, proponiendo sencillamente que el lector se vea llamado a cumplir en ese par de novelas, lo propio de todo acto literario: que el sujeto receptor se introduzca en el molde de esa ficción de conciencia o experiencia que le propone la obra literaria.

Otras veces, el aviso al lector se hace también en un lugar final de un texto o un conjunto, pero con una intensidad todavía más notable. Es el caso de la voz de García Calvo en el «Epílogo» de su libelo contra el Estado. En él, la voz se inviste de su habitual tonalidad panfletaria, lanzando una revolucionaria interpelación hacia la mujer. Esta «arenga» persistente se hace explícita a lo largo de los párrafos: la segunda persona del plural femenino «vosotras» lo invade todo, junto al tono exclamado de la consigna y, como suele pasar con la voz de García Calvo: aparecen los habituales argumentos con grandes nociones con mayúscula inicial, así como las sobrias instrucciones para la rebelión. Empieza distinguiendo bien a quien se dirige: la mujer libre e indefinida frente a la idea de Mujer —establecida por el dominio—, derivada de las otras grandes ideas: el Estado y el Hombre. Esa mujer sin definición impuesta es la más indicada para lanzarse contra lo definido, contra el Estado, que ha sido objeto de interés en todo el conjunto que aquí se concluye. Tras ello, los imperativos contra los derivados de ese sistema de nociones: «Orden real, Padre de todos, Hijo, Marido y Amante».

A vosotras, mujeres, es a las que esta arenga se dirige: a vosotras, no en cuanto sois mujeres y por tanto representantes de la Mujer, idea sumisa y complementaria de la de Hombre, que en el Estado encuentra su más redonda organización, sino en aquello en que no sois Hombre ni tenéis constitución ninguna determinada; pues de ese lado, por vuestra falta de definición, por vuestra vida desconocida por los Hombres, sois vosotras las indicadas para lanzaros contra los muros y las rejas de definición que constituyen el Estado.

¡Derruid vosotras la construcción del Orden real y mentiroso en que el Padre de todos quiere encerrarnos para siempre! ¡Liberad vosotras las olas y las corrientes

---

<sup>339</sup> Savater, «El viaje hacia abajo», *La infancia...*, cap. 3, p. 60.

de la vida desconocida!, liberándoos lo primero vosotras mismas de la Idea de Mujer en que el Padre y el Hijo y el Marido y el Amante os han cerrado y constituido a cada una. No por lo que sois, sino por lo que también no sois se dirige a vosotras esta arenga.<sup>340</sup>

De pronto, otro gesto que llama la atención: se dirige a lo que la mujer «no es». Más adelante, cerrando el «Epílogo», insiste en este «no ser» tan enigmático, en aquello que no sufre de la «definición» —del «ser»— del Poder. Pide a la mujer que busque en ese magma propio, pues eso puede convertirse en un ataque al Estado. Y es que, de súbito, la voz les avisa de la gran cuestión: el Estado se fundó contra la mujer; o más específicamente, contra su amor *desordenado*.

Dios, Estado y sus derivadas: Hombre y Mujer, Historia, Patria... nociones que apresan lo real, contra el que se llama a la mujer, libre de definición y fuera de los márgenes del conocimiento establecido. La decidida voz de panfleto, necesita de la simplicidad para ajustarse a la descripción de la acción proyectada a la que se invita al destinatario. He ahí la yuxtaposición, la esquemática argumentación, el uso de grandes nociones como piezas demasiado preñadas de significados, la exclamación y la llamada ilusionante al futuro. Sin embargo, el tono de instrucciones de lo que se debe hacer choca con la lejanía del horizonte utópico y el trato con términos ideales.

## LA OBLICUIDAD COMO PARTE

Que el caudal mayoritario de la voz ensayística pertenezca a este modo accesible, encaminado hacia una intensa recepción del lector, no impide que, en ocasiones, se sirva de la posibilidad de distanciarse de este tono asequible; elevándose hacia una complejidad que parece ser la consecuencia de una disciplina, de un rigor y de una exhaustividad casi técnicas, que hacen de su habitual fluidez un tono más laberíntico y recóndito, una verdad más escondida. María Zambrano, quizá la ensayista más persistente en la búsqueda de una dicción espléndida pero adensada, lábil pero alambicada, constituye uno de los referentes más nítidos de «voz oblicua» en el ensayismo español. Como si de su «razón poética» se derivara un «razonar poético» propagado por todo su ensayar. Tras una larga serie de títulos —en su mayor parte hijos del exilio— gozó de especial repercusión en el panorama hispano durante

---

<sup>340</sup> García Calvo, «¿Qué es el Estado?» (1977), *Actualidades*, I, p. 55.

la última parte de la Transición y los años 80, con la publicación de un caso extremo de esta oblicuidad —incluso dentro de su propia producción—, *Claros del bosque* (1977)<sup>341</sup>. Mas, en un lugar anterior, tomando la voz de Diotima de Mantinea<sup>342</sup>, deslizará un certero aserto que parece desplazarse más allá de su contexto y se convierte en la propia confesión estilística de Zambrano.

Escogí la oscuridad como parte. Quise hacer como la tiniebla que da a luz la claridad que la hace sucumbir, desvanecerse.<sup>343</sup>

En efecto, se puede elegir la oscuridad como el lugar desde el que decir las cosas, mas tal oscuridad no es una barrera a la comprensión. Pues al situarse en la oscuridad, se pretende hacer lo mismo que la «tiniebla»: a pesar de ocuparlo todo, en un punto deja que se inicie esa luz que a su turno la hará desaparecer. Es decir, la voz oblicua lo es porque, en algún punto, permitirá que nazca esa claridad accesible que hace que los objetos sean obvios al lector. El tono oscuro es su modo de hacer surgir un conocimiento, al fin, lúcido y comprensible para su destinatario.

Pues el ensayismo es, entre tantas cosas, también un «estilo del pensar, del decir y del mirar», el cual «se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa», sin embargo («a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental de las palabras») elabora un exigente «trabajo artístico sobre el lenguaje que le otorga opacidad», una densidad que lo hace perceptible y sustancial, a partir de lo cual le es posible alcanzar uno de sus objetivos ineludibles: «una representación del mundo con su propia legalidad y organización», a la vez que este ensayo, siguiendo su promiscuidad genérica, «puede apoyarse en operaciones propias de la narrativa, la poesía, el diálogo dramático», a la vez que le es posible «citar ejemplos provenientes de otros ámbitos de la experiencia», como insiste Weinberg<sup>344</sup>.

---

<sup>341</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

<sup>342</sup> Diotima de Mantinea, el personaje que aparece en *El simposio* platónico, cuyas ideas son el origen del concepto de «amor platónico».

<sup>343</sup> María Zambrano, «Diotima de Mantinea», *Hacia un saber sobre el alma* (1950), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 232.

<sup>344</sup> «El ensayo es también, a la vez, un estilo del pensar, del decir y del mirar que se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa, aun cuando —a diferencia de otras formas en prosa que pueden hacer un empleo meramente instrumental de las palabras— lleve a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje que le otorga opacidad, y logra construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización, a la vez que él mismo pueda apoyarse en operaciones propias de la narrativa, la poesía, el diálogo dramático, y citar ejemplos provenientes de otros ámbitos de la experiencia. [...]», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 20.

Este tono prieto, a menudo enredado o abruptamente áspero, no suele ser una exigencia del objeto tratado, sino una más de las opciones estilísticas. La opacidad de la voz puede responder a la compostura del personaje del yo ensayístico que se pretende perfilar. Pero también a la búsqueda de un determinado placer lúdico que se complace en hacer recorrer al lector un circuito verbal laberíntico, sin más finalidad que la de transitar entre palabras preñadas de sentido, enigmas que piden ser desvelados y sugerencias que pueden despertar en su conciencia. Incluso, es la consecuencia de la necesidad de modular restringiendo esa habitual apertura del discurso a la comprensión, para ir obstruyéndola puntualmente o a lo largo de todo un artículo, con voluntad de jugar o afilar la recepción del destinatario. Pues no hay que descartar que al hacerse entender con mayor opacidad y lentitud en algunas partes del enunciado, esto pueda convertirse en una manera de atraer más la atención de quien lee y, al fin, un modo de que atienda más profundamente lo que se le está intentando contar. De modo que, por más que la voz oblicua pueda parecer el único medio posible para decir algo, en realidad tal modo es siempre un fin en sí mismo, una calculada estrategia creativa, aunque a su vez sea un vehículo para decir algo.

#### TIRANTECES DE LO ENIGMÁTICO

Un artículo de Valente, que encabeza y nombra con idéntico título uno de sus libros de ensayo: *La piedra y el centro* (1982), se inicia con una demostración de este tono que casi adopta la misma dinámica del objeto que glosa y que usa lo enigmático, quizá como un modo de mantener alzada la atención lectora. Sólo al empezar ya coloca el caso lírico que pretende comentar: una copla de cante flamenco. La voz del ensayo parece contagiarse ya de la jerga técnica del flamenco, al presentar la copla diciendo: «Canta por bajo». El uso del trozo de flamenco responde a uno de los intereses recurrentes en Valente: la búsqueda de ese objeto lírico que sea producto de un depurado proceso de transmisión oral, cuyo origen se pierde en el acervo tradicional y que ofrezca un resultado de genuino laconismo, densidad semántica y tersura sintáctica, que coloque tal signo poético en el filo de lo enigmático. Es el caso de este fragmento del que inmediatamente advierte la remota tradición que en ella viene a actualizarse; lo hace mediante la pregunta por el origen ignoto de esa voz que parece sobrevenirle al cantaor.

A partir de entonces desarrolla un tono de oraciones simples y cortas, donde siempre se repite algún término central, que es parte de la equivalencia con otro término que se produce dentro de cada oración: «copla», «sentido» y «voz», que se van vinculando progresivamente, casi como en una tautología que termina por resolver que el sentido de esa copla está en la voz que la canta. Ese estilo está marcado por un ritmo de cadencia que se adquiere con esta repetición del término que suele encabezar cada oración, hasta que la «voz» va invadiendo el párrafo. Este gusto por una rítmica reiteración, a veces surge también en un solo punto, combinada en variaciones, como en la persistencia calculada de los derivados de «canto» en una misma frase: «el cantaor en el cante canta o se canta». Tras esta enunciación con un ritmo tan marcado y una contención que parece querer mimetizarse con la de los versos que comenta se abre un espacio recóndito para el lector, por la demora en ofrecerle un argumento y porque, al fin, éste se sirve de conceptos que parecen albergar una gran hondura semántica —pero que apenas despliega—, manteniéndolos como signos de una sola pieza que se resisten a explicarse del todo. Por ello el receptor se encontrará enfrentado a unos signos enigmáticos.

Canta por bajo. La copla dice:

*Fui la piedra y fui el centro  
y me arrojaron al mar  
y al cabo de largo tiempo  
mi centro vine a encontrar.*<sup>345</sup>

Arrastra la copla, como tantas otras, una temática de siglos. La voz misma del cantaor llega a la garganta de éste ¿desde qué no mensurable distancia? Nadie pregunta por el sentido de la copla. No es necesario. La copla es su propio sentido. La voz es su propio sentido. La voz, esa voz con la que el cantaor en el cante canta o se canta hacia la interioridad, hacia lo más íntimo o adentrado de sí, esa voz precipitada o retraída hacia las más estrechas gargantas del alma puede parecer ininteligible. Se llama esa voz en el cante *voz natural*.

La voz es su propio sentido: voz. Esa voz que tuvieron en extremo, dicen, ciertos cantaores. Oímos, pues, una voz que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción. [...].<sup>346</sup>

Pues, al fin, el argumento se resuelve en un juego de equivalencias bastante circular: el sentido de la copla es la propia copla, es decir, la copla es el propio sentido de la copla. Pero luego el término «copla» se cambia por el de «voz», sin que quede

---

<sup>345</sup> Esta soleá la dio a conocer —y se le suele atribuir su autoría— la cantaora flamenca jerezana Mercedes Fernández Vargas «La Serneta» (1837-1912).

<sup>346</sup> Valente, «La piedra y el centro», *Variaciones sobre...*, pp. 15-16.

clara su plena identificación. Una «voz *natural*» que el cantautor proyecta hacia su propio interior. Entonces, la voz es su propio sentido, ¿la voz —o «voz»— es el sentido de sí misma o lo es también de esa copla? Y para más embrollo, una imagen con oxímoron que hace perdurar lo indescifrable, aunque sirva para significar la dinámica contradictoria de una voz que va hacia *adentro*, a la vez que se emite hacia afuera: «sube descendiendo» y «dura» sosteniéndose «sobre su punto de extinción».

Disponer así un argumento que rodea lo enigmático, convierte la lectura en un recreo deleitoso a través de una voz delicadamente elaborada, con una cadencia atrayente que mantiene en suspensión la atención lectora; lo cual, ya proporciona la finalidad misma de ese mensaje, como sucede cuando se circula, gratuitamente, por un laberinto. Sin embargo, ¿no será éste el modo mejor de llamar la atención —reproduciéndolo— sobre ese aspecto de sedimentación semántica, de pluralidad de interpretaciones y de difícil penetración en su sentido, que tanto caracterizan este tipo de objetos líricos? Dar esa imagen gozosa pero difícilmente explicable puede ser el mejor modo de señalársela contundentemente a quien lee.

El uso de lo enigmático también aparecerá en los estrechos fragmentos ferlosianos, a veces cerca de la ironía más punzante. Así ocurre en esta mínima y paródica escena teatral (de las que acostumbrará a servirse). El mínimo conjunto se sirve de unas sutiles referencias históricas a un momento concreto, situando en ello una escena cómica que al conectar con unos signos históricos, logran desplegar una extensa y múltiple interpretación. Para empezar, el habitual título en cursiva y entre paréntesis asoma como un descarado sarcasmo, pero nos ofrece ya el primer signo: «Carlos V». Después, la primera acotación ya nos lo sitúa en un momento concreto: tras su llegada a España en 1517, en ruta desde su desembarco en la costa cántabra hasta Valladolid donde la Corte debía proclamarlo rey de Castilla en pie de igualdad con su madre. Pero las dos ciudades nombradas imponen también toda una serie de posibilidades: en «Tordesillas» fue éste a ver a su madre, la reina Juana I, donde permanecía recluida «por loca» desde hacía ocho años (1509), en cuyo encuentro Carlos obtuvo de ella una acta en la que le permitía gobernar en su nombre. Fuente, por tanto, de la menudeada usurpación de éste sobre los derechos de su madre que, aunque siempre constó como reina, permanecería en esa reclusión hasta su muerte treinta y ocho años más tarde (en 1555, apenas tres años antes que la de su hijo jubilado). Pero, al mismo tiempo, suele decirse que fue en Tordesillas —aunque puede que fuera en la vecina Valladolid—, donde el 8 de noviembre de 1517 le fue



anunciada la súbita muerte del magnífico Cardenal Cisneros (regente y gobernador de Castilla desde la muerte de Fernando el Católico en enero de 1516), mientras iba en ruta para encontrarse con el flamante rey y traspasarle el gobierno castellano en Valladolid. La muerte en ruta sucedió, justamente, en «Roa» (Burgos), a apenas 80 km de Valladolid. Un fallecimiento que siempre se ha interpretado como un craso error del destino, pues el perspicaz Cisneros le debía transmitir sus preciados conocimientos sobre la gobernanza de Castilla que, al no llegar a transmitirle al joven rey *extranjero*, suele señalarse como una de las diversas causas que dos años después desatarían la Guerra de las Comunidades de Castilla (1520-1522). De modo que los dos topónimos, así escuetamente señalados, pero especialmente la referencia al «camino», percuten todo un mar de cuestiones históricas: el «camino» del rey hacia el inicio de su reinado o el del regente hacia su final y, en medio, el encuentro imposible. «Tordesillas»: la sospechosa legitimidad y «Roa»: el inquietante futuro.

(*Homenaje a Carlos V.*) Personajes: OJEADOR, CAZADOR; escena: camino entre Tordesillas y Roa.

*Acto único, escena única.*

OJEADOR: ¡El águila bicéfala!

CAZADOR: ¡Pum!, ¡pum!

Caen, como nevando, plumas negras desde lo alto de la tramoya, mientras, tras ellas, baja lentamente el TELÓN.<sup>347</sup>

En medio de esta densa malla histórica, la escena cómica: el «águila bicéfala», emblema heráldico que adoptará Carlos, como símbolo de la unión de su dominio como rey de la Monarquía Hispánica y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, pero que no toma hasta tres años después (1520) de esta supuesta escena, cuando suma la dignidad imperial y su dominio. El ojeador hace su labor espantando las posibles presas y el cazador dispara en una ridícula onomatopeya de dos disparos. Tras ello: una acotación un tanto valleinclanesca, con la metáfora con oxímoron en la que se fija en las «plumas *negras*» que «caen, como *nevando*». Ambos factores: la escena cómica y el recreo en las plumas apuntan, sin duda, a un duro sarcasmo y, sin embargo... el suceso drástico del disparo a la presa, sostenido sobre un plano histórico que puede ser muy hondo, se aparece como un enigma que el lector debe lanzarse a interpretar.

---

<sup>347</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 38.

Sólo sugiere, como en el caso cercano del siguiente cuadro, prácticamente narrativo, que efectivamente hace patente un signo: una carta prendida con un imperdible en una solapa. Todo ello en un presente en el que parece que esa vida va a terminar y, al hilo de esa carta, la mención a otra carta que ese mismo individuo anónimo llevó prendida cuando recién nacido.

*(Biografía.)* Al prenderse mediante un imperdible la carta para el juez ya se estaba tratando como muerto, como si le dijese anticipadamente a su propio cadáver: «Te la voy a prender en la solapa, porque te vas a quedar solo y se te va a caer». Treinta años antes había aparecido en el torno del hospicio con otra carta prendida de igual modo por la mano de una madre ignota.<sup>348</sup>

Un extremo y otro de esa vida parecen situarse en un momento liminar, en el que la carta sería como un medio para suplir la imposibilidad de valerse por sí mismo. De nuevo vuelve a servirse del enigma: esparce un mínimo rastro de una descripción subjetiva y escatima todo otro desarrollo o información complementaria. ¿Apunta a algún referente externo del que quiere citar su vida?, ¿es la incoación de una posibilidad narrativa?

#### LIDIA LÚDICA CON LA RECEPCIÓN

En una de sus «notas», Martín Gaité, al intentar sumergirse en la mente infantil, se fija en el momento en que surgen conflictos entre los adultos que no le son explicados; es entonces cuando el niño se ve llamado a resolver esa punzante incógnita y es capaz de captar indicios y explorar por todas las resquicios aquella verdad que todavía desconoce.

[...] Percibe mucho más de lo que los adultos sospechan, a través de lo que sólo se le desvela a medias. Afán por entender los misterios, confrontar versiones, buscar cartas, escuchar detrás de las puertas: primer ingrediente de curiosidad literaria inyectado en la sangre.<sup>349</sup>

En esa avidez del niño por lo que no sabe encuentra las primeras apariciones de esa curiosidad literaria que mueve a todo lector hacia lo que lee. De ese factor se

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>349</sup> Martín Gaité, «Curiosidad abortada», *El cuento...*, IV, p. 225.

sirve el ensayo para modular su voz desde la mayor claridad hacia una progresiva restricción, en la que lo dicho va apareciendo como un enunciado demasiado emboscado y difícil de resolver, pero del que algunos indicios pueden guiar todavía la comprensión. Esta modulación se sumergirá en lo más intrincado para buscar tensar esa avidez del receptor y luego emergerá a zonas más asequibles para atemperar y no obturar el canal establecido con éste.

En el desarrollo de algunos casos, el ensayo presentará unos nudos de complejidad que no son consecuencia de un descuido en la producción del texto, como si se hubiera olvidado atender a quien lo ha de recibir, sino al contrario: seguramente hay en ello un calculado desafío con el que se tienta al posible destinatario. En otros casos, el modo oblicuo no se limita a breves secuencias salteadas a lo largo del ensayo, sino que se establece como el tono continuo de esa voz a lo largo de todo el discurso. Es entonces cuando se produce un fenómeno llamativo: ese factor fundamental del ensayo, el yo ensayístico, del que ya se vio cómo deriva tanto la construcción de la imagen del personaje, como sus escenas y tantos otros elementos, tiende a difuminarse y casi a desaparecer en la misma proporción en la que esa voz opta por incrementar su oblicuidad.

Es lo que sucede a Savater cuando en su *Panfleto contra el Todo* (1978) al usar el texto para establecer una detallada crítica a la «hegeliana» noción de «Todo» que ha determinado el pensamiento dominante occidental. Esa exigencia le lleva — como a García Calvo — al uso de nociones más abstractas, las propias que quiere desautorizar, pero también a optar por un tono más rigurosamente ligado al intrincado argumento que quiere transmitir. Y entre tantas nociones y razonamientos, apenas se reconoce la presencia del yo que emite ese enunciado, ni tan sólo un poco de su calor subjetivo, ni algún rastro de sus posibles huellas:

En todo caso, es el Todo quien manda. La alianza de la Razón Absoluta con la abstracción reificada del Capital ha dado lugar a un Poder sin resquicios pero sin embargo amenazado, a un control cada vez más perfecto del individuo y por otro lado a la necesidad permanente de introducir más y más violencia para protegerlo o para proteger al Estado de él: se va alcanzando un paradójico nivel de *perfecta estabilidad convulsa* sin precedentes en la historia que conocemos. [...].<sup>350</sup>

Este tipo de voz savateriana recuerda en buena parte a la de García Calvo, con quien el tono de este panfleto debe hermanarse. Por otra parte, es conocida la intensa

---

<sup>350</sup> Savater, «Todo el poder para el todo», *Panfleto contra...*, cap. II, p. 46.

relación intelectual entre ambos durante la juventud de Savater y su posterior distanciamiento. Ahí está el trato con insistentes nociones que se quieren derribar: Estado, Razón, Poder, Capital, Todo... Pero es el propio García Calvo quien más ha persistido en un tono de agudo esquematismo, atado a esa necesidad de describir estados de cosas, conceptos y situaciones, trazar argumentaciones reconcentradas y, por ello, notablemente más herméticas. Con esta voz, es capaz de explicar hasta las últimas consecuencias una aparente paradoja que luego se demuestra como simple verdad, no desde la Razón sino desde una «razón personal, común»: «identidad» y «diferencia» son la misma cosa —a pesar de ser distintas— sólo «separadas» por la Realidad para su propio provecho; de ahí el carácter esencialmente «contradictorio» de ésta. Para hacerlo, la voz llega a un nivel de centrifugación reflexiva que casi hace sospechar que hay en ello cierto tinte paródico. La argumentación se inicia de un modo más aséptico, con una serie de equivalencias con un valor y su negación: «‘A’ y ‘no A’», para luego seguir con los propios nombres de la dicotomía: «identidad» y «diferencia», desdoblándola luego con «uno o él y otro».

Y asimismo movida por ella descubre la razón (a la manera en que habló por primera vez en el libro, el de Heráclito de Éfeso, la razón no personal, sino común) que ‘identidad’ y ‘diferencia’ son la misma cosa, al tiempo que no lo son: pues, así como *A*, por ser *A*, es diferente de cualquier otro que no sea *A*, así también sólo por ser diferente de cualquier otro *A* es *A*: ser uno el mismo que uno mismo exige ser otro que los otros, peor también del revés, ser otro que los otros requiere que uno sea uno, y no otro; así ser uno y ser otro vienen a ser lo mismo, siendo lo contrario; y lo más gracioso es que eso que razón razona sobre ‘*A*’ y ‘*no A*’, eso mismo viene a decir, en el juego con los nombres de las relaciones mismas, que ‘identidad’ es lo mismo que ‘diferencia’, aunque y porque ‘diferencia’ es lo contrario de ‘identidad’. Y así desatada, con ello la razón denuncia de imposible o de absurda aquella condena, real, de que uno sea verdaderamente uno, él y solo él, incomparable, irrepetible, y que sea al mismo tiempo uno entre los otros, que sólo de la comparación con ellos deduce la diferencia que entre todos lo define: pues ambas condiciones son en verdad la misma, pero la Realidad las necesita, para sus fines, separadas; porque la Realidad es esencialmente contradictoria, y todos sus trucos (ante todos, el Tiempo) un esfuerzo por ocultar la contradicción que la constituye.<sup>351</sup>

El argumento repetitivo sobre una misma equivalencia se trata sin apenas alguna zona de disolución de este enredo en el que incurre sin temor y el lector se ve llevado por un razonamiento que atrae por esa contradicción latente que revela como falsa. Precisamente, esa capacidad tan propia de esta voz de presentar sin apenas transición lo que comúnmente se acepta como contradictorio es lo que más puede

---

<sup>351</sup> García Calvo, *De la felicidad*, pp. 55-56.

atraer la atención de quien lee y conocer cómo se justifica tal premisa. Se produce un magnífico vaivén cuando, al final del luengo párrafo, extrae el aserto de que «ser uno y ser otro» es «lo mismo», a pesar de también ser «lo contrario». A quien lee superando lo tupido del argumento, le asalta la inquietud por la combinación de poder ser simultáneamente una cosa y la contraria, es decir que «identidad» y «diferencia» son la misma cosa «aunque y porque» la «identidad» es «lo contrario» de «identidad», pues ser «uno, verdaderamente uno» y «uno entre los otros» (en cuya comparación surge la diferencia) son dos condiciones que son la misma y la Realidad se empeña en escindirlas. Es así cómo esa voz que se interna en un circuito muy intrincado, casi jugando con el receptor al someterlo a la complejidad y a una intermitente oblicuidad, no resulta en la inanidad, sino que es también un vehículo para argumentar el desmontaje de un concepto heredado. Quizá esa apariencia enmarañada de la argumentación sirva para acentuarla y reclamar una predisposición más intensa y esforzada de quien se acerca a ella.

Por otra parte, en la obra de Sánchez Ferlosio y Benet la presencia continuada del modo oblicuo, como tono único de todo un libro, tiene dos títulos que pudieran ponerse en paralelo por esta capacidad de probatura extrema de tono oscuro y por la cercanía temporal en su producción: las «semanas» ferlosianas, *Las semanas del jardín* (1974) y la supuesta éfrasis benetiana a Rembrandt, *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976). Ambos títulos son un cierto contrapunto con respecto al resto de su producción ensayística durante ese periodo, en el que confluyen el mayor ensimismamiento verbal con la mayor disolución de la presencia del yo y sus imágenes: la voz del discurso se limita a dar paso a un argumento de intrincado circuito. Sólo persiste la argumentación y los objetos mencionados, pero apenas subsiste algún trazo de su figuración personal, que en otros títulos emergía en distintos grados, pero que siempre era evidente. Es bien traslúcido el «juego de espejos y tensiones» que se produce entre Sánchez Ferlosio y Benet a partir del cual se podrían «describir los sistemas de apropiación, exclusión o aceptación» de este par de escritores que «aspiran», en sus textos, a ser «figuras centrales del campo literario en la literatura castellana»<sup>352</sup>.

---

<sup>352</sup> «[...] Entre Sánchez Ferlosio y Benet hubo además un juego de espejos y tensiones que, formalizadas, permitirían describir los sistemas de apropiación, exclusión o aceptación de dos escritores que aspiran, en sus textos, ser figuras centrales del campo literario en la literatura castellana.», Catelli, «III. Guerra», *Juan Benet...*, p. 123.

Son reveladoras las primeras líneas de la «Semana primera. *LIBER SCRIPTUS PROFERETUR*» de las dos que conforman *Las semanas del jardín*<sup>353</sup>. El libro se inicia sin prólogo alguno que dé una imagen general para predisponer la atención, tampoco otro epígrafe más que el hermético título y subtítulo de la primera parte —semejante a lo que sucede en la segunda— y ni tan siquiera un subtítulo que vaya guiando cada uno de los apartados. Sólo una lacónica numeración, como sucederá en su par de libros gemelos que dará a las prensas más de una década después<sup>354</sup>. El inicio va directamente a abordar el centro de la cuestión, como si el texto hubiera podado toda zona preliminar donde empezar una transición que encaminara hacia el denso núcleo de la cuestión. En este principio trata de cómo la «memoria» conserva los «recuerdos». Para empezar, la «memoria» logra mantener los «objetos» recordados, de un modo tan fácilmente «disponible» que el «juicio» puede tener una relación bastante independiente con respecto a esta «memoria», de manera que ese «objeto» recordado, cada vez que es rememorado, puede aportar aspectos «nuevos», «diferentes» y hasta «contrarios» de los que este mismo «objeto» provocó en su primera aparición en la conciencia, en el juicio.

1. La memoria conserva los objetos lo bastante disponibles, y el juicio guarda con ella la suficiente independencia, como para que un objeto recordado pueda siempre suscitar nos apreciaciones nuevas, distintas y aun contrarios de las que provocó en su primera aparición. Esta constatación, en modo alguno nueva, vendría a condicionar y a limitar la concepción, sostenida por algunos, de una memoria esencialmente reelaborada: si fuese el recuerdo mismo lo afectado por rumia semejante, no podría presentarse a la memoria como término unívoco y autónomo de juicios contrapuestos; con el punto de vista, tendría también que aparecer cambiado el propio objeto. [...].<sup>355</sup>

Debido a esta característica de la memoria con respecto a sus objetos, Sánchez Ferlosio desmiente la idea de que la «memoria» «reelabora» constantemente sus «objetos» rememorados. Pues entiende que si el «objeto recordado» (el «recuerdo»)

---

<sup>353</sup> El título es el mismo que el de la mítica obra perdida de Cervantes, mencionada en su dedicatoria al Duque de Lemos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Un título adoptado que, combinado con un subtítulo en latín, en la primera parte, que es el treceavo verso del *Dies Irae*: «Liber scriptur proferetur» [«Aparecerá el libro escrito»], que en algún sentido también puede ligarse al propio extravío del libro, aunque su misteriosa aparición como subtítulo tiene un subrepticio vínculo con el tema del propio texto que encabeza.

<sup>354</sup> Es decir: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* y *Campo de Marte 1. El ejército nacional*, ambos aparecidos en 1986 con el mismo procedimiento de ausencia de epígrafes y sólo una aséptica numeración romana y, hacia el final, unos «corolarios» y un apéndice, en el caso del primero, y una «palinodia» en el segundo.

<sup>355</sup> Sánchez Ferlosio, *Las semanas...*, I, p. 13.

se viera reelaborado cada vez que emerge en la conciencia (es decir, si cada vez que un objeto fuera recordado, este objeto fuera reformulado), entonces tal «objeto» no aparecería en la «memoria» con las características de un «término unívoco y autónomo» que formara parte de una posible comparación o contraste respecto a otros «objetos». Esto es, el «objeto» se modificaría cada vez que fuera evocado desde distintos «puntos de vista». Más allá de este larguísimo y compacto párrafo, acaba por establecer su concepción final de cómo la «memoria» recuerda los «objetos» y cómo éstos experimentan su evocación. Según lo cuál: cada nuevo «recordar» de un «objeto», no viene a unirse al último «resultado» generado por toda la «historia de sus rememoraciones anteriores». Por el contrario, entiende que cada «objeto» al ser recordado (al actualizarse en la conciencia) tiene la capacidad de superar y ser independiente de esa «historia de sus rememoraciones anteriores». De modo que el «objeto» puede presentarse a la conciencia con el aspecto inicial de su primaria aparición en esa conciencia y sin tener en cuenta las distintas variaciones que se han ido incorporando en cada nueva evocación de tal objeto en la conciencia (lo que llama «historia de sus rememoraciones anteriores»).

[...] Mi idea, en una palabra, es la de que cada nueva evocación no se proyecta —o no tiene por qué hacerlo— sobre el último cociente de esa historia, sino que se halla siempre en alto grado facultada para saltar cada vez por encima de ella, dando de nuevo alcance al propio documento original. No niego elaboración de la experiencia: digo que ésta no se acumula en lo intendido mismo —como aberrante evolución de su recuerdo—, sino a su alrededor; en torno a él se reconvocan los reconocimientos sucesivos y se contrastan y contienen los unos con los otros, sin que ninguno de ellos se atreva, sin embargo, a violentarlo ni a apoderarse de él. [...].<sup>356</sup>

La mente puede acudir directamente a sus objetos remotos (recordados de una experiencia del pasado), sin tener en cuenta los complementos o variaciones que sus sucesivas evocaciones en la conciencia han ido impregnando ese «objeto». Para Sánchez Ferlosio, esa sucesión diacrónica de evocaciones (esa «historia de rememoraciones» o, más sencillamente, esa «experiencia» en un sucesivo recordar) y su resultado o efecto, no incide dentro del «objeto» mismo recordado, sino que permanece sedimentándose a su alrededor, como una impregnación. En el exterior del «objeto recordado» (o «recuerdo»), reaparecen toda la serie de «reconocimientos sucesivos» (las distintas maneras en que el objeto ha sido recordado en distintas

---

<sup>356</sup> *Ibidem.*

ocasiones), de manera que cada vez que tal «cosa» se recuerda puede compararse e incluso poner en confrontación con el modo en que ha sido recordado una u otra vez. E incluso puede valorarse la manera en que ha ido evolucionando la relación de la conciencia con respecto a uno de esos «objetos», teniendo en cuenta esta serie de sucesivas evocaciones a lo largo del tiempo. Pero como estas distintas impregnaciones de cada reconocimiento (o evocación) que embadurnan un «objeto», permanecen siempre en el exterior, sin afectar el interior mismo de ese «objeto», entonces es lógico entender que no pueden transformar, ni asaltar, ni someter tal «objeto» (la cosa misma recordada).

La complejidad casi opaca de la reflexión que se impone al lector en la primera página, después de un título hermético y el inicio de una seca numeración, tiene dos ámbitos. El primero está en la profunda abstracción de la cuestión argumentada porque, si bien incide en algo que todo individuo dispone inmediatamente —pudiendo, por tanto, experimentar por sí mismo— tampoco podrá negarse la intangibilidad y volatilidad de lo tratado: «memoria», «juicio», «objeto recordado» y sus «evocaciones, rememoraciones o reconocimientos», que hacen dificultosa y borrosa la asunción de cada uno de ellos, por separado, y metiéndolos, como piezas autónomas, en el juego de la argumentación. En efecto, cómo no va a ser todo un reto lograr entender instantáneamente el deslinde entre lo que es «objeto o cosa recordada» y lo que es la acumulación de aportes que ha supuesto la «historia de las rememoraciones» anteriores de ese objeto. Y cómo comprender sin más que una cosa permanece sólida e inmutable en su entraña (el «objeto») y la otra se mantiene en su superficie como una cáscara o como capas de sucesivas imprimaciones de pintura (la acumulación de esa «historia de las rememoraciones»). Pero, a su vez, descifrado el jeroglífico, ¿qué lector no tratará de comprobar si el modo en que recuerda se asemeja o no con lo que propugna Sánchez Ferlosio?

El segundo ámbito de opacidad de este fragmento inaugural está en la enunciación misma, en la disposición de unas oraciones extensas, con incisos que difuminan la percepción del conjunto, la introducción comprimida de las distintas partes de una argumentación sin apenas zonas alternativas de explicación más distendida, la ausencia de ningún segundo nivel comparativo con elementos cercanos al lector o con ejemplificación, así como el uso de un léxico siempre bastante elevado y conceptual, sin reverso llano y asible: «cociente» o «intendido». Así como, sobre todo, la ausencia de esa figuración del yo que, si acompaña a quien lee, sirve para



acercar y complementar, con otros temas laterales o variaciones en la tonalidad, la intrincada cuestión que se quiere mostrar. Pues, como ocurrirá en el caso benetiano: ¿dónde sobrevive el yo?, apenas en una primera persona del verbo y algún leve pronombre, como el «Mi» que acompaña a «idea». Quizá también pueda comprobarse en este caso esos «efectos del solipsismo» en los que Sánchez Ferlosio incurrió en el tiempo en que se adentró en sus «altos estudios gramaticales», que se desplegaron «de manera muy anárquica», mostrando los habituales rasgos del «autodidacta»: la «avidez» y el «desorden», pero sin los «beneficiosos efectos» de las «búsquedas compartidas»: el «contraste», la «discusión» de los «hallazgos»<sup>357</sup>. Todo ello obtura en buena parte la atención del destinatario, convirtiendo el texto en una escritura que reclama una analítica exégesis para uno mismo, más que una lectura pasadera.

La «hipotaxis» es la «herramienta» que se desvela como la llave para desplegar su deseado «estilo “tridimensional”». Cree que la «sintaxis» del castellano le permite, en las propias palabras de Sánchez Ferlosio: «una riqueza, una finura y una complejidad extraordinarias en cuanto a posibilidades constructivas». De ahí sus «frases poliarticuladas de muy largo aliento», a través de las cuales dice: «podían decir tal o cual cosa de un modo satisfactorio, por suficientemente preciso, circunstanciado y completo»<sup>358</sup>. Sánchez Ferlosio compara su «estilo hipotáctico» con lo que denomina con cercanía al campo temático de sus pecios: «galeones o navíos de línea de poderoso casco, múltiple arboladura y complicado aparato de velamen». Aunque es consciente de los «múltiples peligros» de tal estilo, asume la hipotaxis como él mismo describe: «el “gran camino” de “la lengua”, frente a la “pequeña tranquilidad” de “la prosa” (huelga ya anteponerle, tras lo dicho, el adjetivo “bella”»». Un estilo que debe servir para que los lectores animen un gesto propio del ensayismo:

---

<sup>357</sup> «[...] En el texto que se viene citando, Ferlosio acusa los efectos del solipsismo a que quedó condenado tras la presunta exclusión del pequeño grupo congregado alrededor de Sánchez de Zavala. Un solipsismo que agudizó sin duda la anfetamina, tan “extremadamente querenciosa de la soledad”, según él mismo reconoce. El caso es que los “altos estudios gramaticales” de Ferlosio se desarrollaron de manera muy anárquica, con la avidez y el desorden característicos del autodidacta, y sin los siempre beneficiosos efectos que entrañan las búsquedas compartidas, el contraste y la discusión de las propias intuiciones y hallazgos.», Ignacio Echevarría, «Presentación» en Sánchez Ferlosio, *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos*, Ignacio Echevarría (ed.), Barcelona, Debate, 2016, p. X.

<sup>358</sup> «Por el tiempo en que escribe estas palabras, y a pesar del escepticismo que en la carta manifiesta respecto a sus logros, Ferlosio llevaba ya un tiempo experimentando con la herramienta que iba a permitirle practicar por su parte ese estilo “tridimensional” al que hace referencia: la hipotaxis. Confiado en que el castellano ofrece en su sintaxis “una riqueza, una finura y una complejidad extraordinarias en cuanto a posibilidades constructivas”, Ferlosio se dedicó una y otra vez a ensayar largas y complejas frases poliarticuladas de muy largo aliento, persuadido de que sólo a través de ellas “podían decir tal o cual cosa de un modo satisfactorio, por suficientemente preciso, circunstanciado y completo”», Echevarría, «Presentación», pp. XI-XII.

que «vayan venciendo los prejuicios e inercias de un oído anquilosado en los carriles de lo inmediatamente comprensible»<sup>359</sup>. Además, el molde del ensayo es el que mejor se ajusta a su «estilo expositivo» en el cual, sus «complejidades» son el resultado de una «radical exigencia de rigor» en su enfrentamiento con las cosas y no a «ningún tipo de autocomplacencia». Es como si pretendiera con extrema cautela, «anticiparse a posibles objeciones» y no caer en «ofrecer a los lectores abierta y vulnerable la cuestión» aunque, como retrata Sánchez Ferlosio: «afortunadamente el cubo de agua taladrado por el culo tiene más agujeros que dedos tienen las manos del que intenta taponarlos»<sup>360</sup>.

El caso paralelo de Benet es su extenso y apelmazado *El ángel del Señor abandona a Tobías*. Lo que ocurrió es que «en 1976 cambió su estrategia conceptual y retórica en los ensayos», justo en la concepción de este macizo libro, cuyo objetivo más general bien podría ser el de «llevar la prosa al límite de la intelección y abandonarse allí»<sup>361</sup>. Ya que puede calificarse como «tal vez el más oscuro, desarticulado aunque brillante de sus ensayos»<sup>362</sup>, que siempre está a la espera de «un destinatario exigente, indefinible»<sup>363</sup>. El libro delata un mismo procedimiento que el seguido por Sánchez Ferlosio. Después de una escueta «Advertencia previa» a manera

---

<sup>359</sup> «Ya por entonces, pues, “en los primeros sesenta”, emerge la que sin duda ha sido la característica más señalada de la escritura de Ferlosio a lo largo de medio siglo: ese imponente estilo hipotáctico que él mismo compara con “galeones o navíos de línea de poderoso casco, múltiple arboladura y complicado aparato de velamen”. Ferlosio es el primero en alertar de los múltiples peligros que entraña apostar por un estilo así —peligros a los que él mismo reconoce haber sucumbido. “Lo cual no quiere decir, en modo alguno —se lee en un apunte inédito de junio de 1997—, que, a despecho de prestarse a complacencias lúdicas que acaban en catastróficos naufragios, deje yo de considerarla [a la hipotaxis] el ‘gran camino’ de ‘la lengua’, frente a la ‘pequeña tranquilidad’ de ‘la prosa’ (huelga ya anteponerle, tras lo dicho, el adjetivo ‘bella’)”.

El estilo buscado, escribe Ferlosio en la carta ya citada, “no se puede inventar sino ensayando y errando con libros que, aparte de llevar a los lectores a la conciencia de su necesidad y propagar entre ellos el acicate de su búsqueda, vayan venciendo los prejuicios e inercias de un oído anquilosado en los carriles de lo inmediatamente comprensible”. [...].», Echevarría, «Presentación», p. XII.

<sup>360</sup> «Estos y otros pasajes contribuyen a sustentar la pretensión de que la “forma” del ensayo se adaptaba inmejorablemente al estilo expositivo de Ferlosio, cuyas complejidades, según se viene viendo, no respondían a ningún tipo de autocomplacencia sino, muy al contrario, a una radical exigencia de rigor a la hora de enfrentar las cuestiones consideradas. [...] En realidad —reconoce—, la multiplicidad de determinaciones que forman su argumento parece inclinarse a menudo al deseo de anticiparse a posibles objeciones, antes que a ofrecer a los lectores abierta y vulnerable la cuestión. Si bien “afortunadamente —gusta de decir a Ferlosio— el cubo de agua taladrado por el culo tiene más agujeros que dedos tienen las manos del que intenta taponarlos”», Echevarría, «Presentación», p. XIII.

<sup>361</sup> «En 1976 cambió su estrategia conceptual y retórica en los ensayos. En *El ángel del señor abandona a Tobías* buscó llevar la prosa al límite de la intelección y abandonarse allí. [...].», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 57.

<sup>362</sup> «[...] *El ángel del señor abandona a Tobías*, tal vez el más oscuro, desarticulado aunque brillante de sus ensayos; [...].», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 49.

<sup>363</sup> «[...] *El ángel del señor abandona a Tobías*, aspira en cambio a un destinatario exigente, indefinible. [...].», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 50.

de prólogo, que al menos predispone un poco al receptor, el ensayo de doscientas páginas se divide en siete capítulos que sólo disponen de un número romano como encabezamiento: ningún epígrafe, ningún apartado con algún subtítulo, sino dilatados párrafos con prolongadas oraciones, salteadas por la aparición de ilustraciones sobre los distintos casos de la serie pictórica de Rembrandt<sup>364</sup>, alrededor de la cuál se especula. Es conocida la afición del estilo benetiano por hacer de su enunciado un *continuum*, con pocos puntos y aparte, especialmente en su narrativa, pero en su ensayismo no hay un caso más continuado de alargamiento de oraciones y párrafos en un conjunto tan homogéneo.

En un lugar de su capítulo I, en medio de un párrafo que aunque incluye ilustraciones se extiende por nueve páginas, hay una larga oración que surge a raíz de observar un detalle mínimo de un personaje más o menos marginal en el conjunto: la mano de la vieja Ana<sup>365</sup> que, súbitamente abierta, deja caer su cayado. La anciana queda aturdida al ver cómo aquél que creían una persona normal es, en verdad, el arcángel Rafael que, tras colmar su misión milagrosa, alza el vuelo. La holgada oración donde se embebe de este detalle puede servir de ejemplo paralelo al gusto por la oblicuidad que se vio en Sánchez Ferlosio. Al explicar la escena, se fija en cómo la potencia de la revelación, concretada por el ángel descubierta, implica un desorden en el alma de Ana —como en los demás— que, paradójicamente, debiera esperar semejante acontecimiento sobrenatural debido a su gran devoción, mas nunca lo previó como algo probable.

En tal conmoción casi extática, Benet ve la plasmación de un caso liminar en que sobreviene la turbación al contemplar algo externo (dos milagros concretos y su

---

<sup>364</sup> Se trata de la serie de cuadros de distinta técnica que Rembrandt dedicó a distintas escenas del *Libro de Tobías*, de las cuáles el título de una de las pinturas: *El ángel del Señor abandona Tobías* [*De aartsengel verlaat Tobias en zijn gezin*] (1637) (Museo del Louvre), sirve para titular directamente el libro. Hecho que Benet volverá a reproducir en otro ensayo que tomará una variante del nombre del cuadro de Pieter Brueghel: *La torre de Babel* [*De Toren van Babel*] (1563): «La construcción de la torre de Babel» que a su vez titulará el conjunto de ensayos en donde aparecerá en 1990.

<sup>365</sup> *Vid. fig. 2*, p. . . El anciano Tobit pide ayuda a Dios porque se ha quedado ciego y porque su pariente Sara quiere suicidarse, ya que sus siete maridos han muerto porque el demonio Asmodeo se ha enamorado de ella. Además, por imposición de la Ley, su hijo, el joven Tobías corre peligro de muerte al tener que convertirse en nuevo marido de Sara. Entonces Dios envía al Arcángel Rafael bajo la apariencia de un tal Azarías y le recomienda que para solucionar ambos problemas haga lo siguiente: debe pescar un pez, quemarle el corazón y el hígado delante de Sara, pues el humo espantará a Asmodeo y con la hiel de ese hígado podrá devolver la vista a su padre. El cuadro de Rembrandt capta la escena en que, solucionado este último problema de la ceguera, el mentido Azarías se descubre como Arcángel ante el viejo Tobit, su esposa Ana y el recién casado Tobías. Alrededor de la sorpresa y turbación de los presentes al saber que ese desconocido era un enviado de Dios, es sobre lo que reflexiona en este punto Benet.

autor alado que se despide) que confirma su fe y que se descubre ahora como consecuencia de su piedad ante Dios. Pero todavía incide más en ese momento fronterizo de la anciana, al hablar de la «circunstancia» que había llevado a que se formara la «crisálida»<sup>366</sup> en que estaba; es decir, ese estado de quietud y latencia en que permanecía la mujer, como el insecto que, tras su primera etapa, madura en su cápsula antes de nacer a la edad adulta. Esa misma «circunstancia» es la que ahora le impulsa a rasgarla y salir de ella, como si volviera a nacer por segunda vez.

[...] No hay turbación como la producida por la ratificación externa de las creencias más íntimas, como la confirmación de la propia virtud; se diría que la circunstancia que ha acompañado al individuo creando en todo momento el clima favorable para la preservación de su crisálida le obliga ahora a romperla, dando lugar a ese segundo nacimiento fundido y vertido hacia ella, tan distinto del primero; el individuo se siente comprendido, desenmascarado y extraído de sí por la fuerza de atracción de la circunstancia, mucho más poderosa que la tendencia centrípeta que el obligara a recluirse en su silencio para elaborar aquellas convicciones que saltando por encima de un medio hostil o indiferente le religaran con el más allá para buscar en él su concordia y que le es procurada por las desconocidas ramificaciones de su propio hermetismo; la fusión y el éxtasis con la circunstancia le vienen dados precisamente por la solución final de aquellas líneas de pensamiento que le indujeron a la reclusión y le fortificaron en su aislamiento. [...].<sup>367</sup>

El caso del casi éxtasis de Ana sirve para fijar ese momento límite en que es esa «circunstancia» la que le empuja a romper su estado de quietud y le hace salir de sí. Por eso se adentra todavía más y especifica la dinámica de ese fenómeno: la «circunstancia» se hace más fuerte que la «tendencia centrípeta» que experimentaba la persona —Ana—, que le hacía reconcentrarse en sí y formular las «convicciones» que le permitirían superar el entorno adverso y establecer su relación con la divinidad. Ahí donde puede lograr su «concordia», todo ello gracias a lo que le ha permitido su «hermetismo». Pues como remacha tras el último punto y coma, esa exteriorización de su interior y su «fusión» con esa circunstancia en la que ha aparecido la divinidad en forma de arcángel —ese éxtasis—, es consecuencia de la resolución o disolución última de ese pensar que le había llevado a ese estado de «crisálida»: de quieta reclusión en la que se había aislado y fortificado.

Se fija, pues, en la aparente contradicción del vaivén entre esa fuerza centrípeta hacia el interior que, luego, debido a esa coyuntura detonante en que

---

<sup>366</sup> Recuérdese: «1. f. *Zool.* En los insectos con metamorfosis completa, estado quiescente previo al de adulto.», (*DRAE*).

<sup>367</sup> Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, I, p. 21.

aparece el arcángel, la misma fuerza se torna en centrífuga: la interioridad recluida se vuelve toda exteriorización y unión con esa bendición sobrenatural. No debe ser casual esta persistente afición a la imágenes de Rembrandt. No sería extraño que naciera por esa combinación de tanta aparente penumbra, luz macilenta y vagos contornos, en la que se capta una escena que, ya sea bíblico-mítica o ya un retrato colectivo, siempre demuestran una potente pregnancia especulativa y como la incoación de un argumento que va a prolongarse más allá de esa imagen. Seguro que en ello encontraría una mezcla de opacidad, discreta lucidez y concentrada sugestión, muy semejantes a su propio estilo<sup>368</sup>.

Este empleo de la écfrasis promete el «ejercicio de interpretar lo imposible», es decir, indagar en algo bastante opaco como es «la intención de otro artista». De ahí que establezca todo su ensayo en torno a la imagen de Rembrandt como: la «comprensión acabada de lo plástico en su vinculación con la palabra»<sup>369</sup>. Además, el interés por la «conjunción del título con los cuadros y variaciones de Rembrandt» responde quizá a una «razón decisiva»: el «verbo conjugado en presente»: «*abandona*». De ahí la necesidad de vincular el «título» y la «realización plástica», todo ello en un «movimiento discursivo que afirma que la esencia del lenguaje es el verbo», en tanto que es capaz de captar el tiempo. Como si Rembrandt hubiera puesto «lo visual al servicio del asimiento del tiempo» y Benet, al encontrarse con el título se debatiera entre dos opciones, aunándolas: «¿describir el cuadro y así interpretarlo o esbozar una teoría del lenguaje poético?»<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> Rembrandt despertó un interés parecido, contemporáneamente, en una mente y un individuo con algunos paralelismos con Benet: Gabriel Ferrater, que al presentarse en una nota preliminar —de precisa sugestión— a su primer poemario, menciona de súbito al pintor: «Vaig néixer a Reus, el 20 de maig del 22. Els altres fets de la meva vida són de més incerta descripció i més difícils de datar. M'agrada la ginebra amb gel, la pintura de Rembrandt, els turmells joves i el silenci. Detesto les cases on fa fred i les ideologies» (nota liminar a *Da nuces pueris*, Barcelona, Óssa Menor, 1960).

<sup>369</sup> «[...]», la écfrasis ofrece además a Benet una “ilusión” —diría Rifaterre—. Se trata del ejercicio de interpretar lo imposible: la intención de otro artista. Por ello la comprensión acabada de lo plástico en su vinculación con la palabra sostiene su escritura en torno del ángel del título de los cuadros de Rembrandt.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 61.

<sup>370</sup> «A Benet le interesó la conjunción del título con los cuadros y variaciones de Rembrandt acerca de este episodio por una razón decisiva. En el título (que aparece en uno de los óleos del pintor sobre el tema que Benet se encontró en el Louvre) hay ese verbo conjugado en presente: “El ángel del señor *abandona* a Tobías”. Por eso el ensayo une a la descripción de la pintura una argumentación que insiste en vincular el título —que inmoviliza el vuelo del ángel— con la realización plástica en un movimiento discursivo que afirma que la esencia del lenguaje es el verbo: “Con todo y con eso lo cierto es que el verbo es, o resulta ser, el único instrumento capaz de asir de alguna manera el tiempo”.

Según ese aserto, Rembrandt habría puesto lo visual al servicio del asimiento del tiempo y Benet, partiendo de ese encuentro trivial entre un título meramente instrumental y un cuadro, se encuentra ante líneas de desigual resolución: ¿describir el cuadro y así interpretarlo o esbozar una

Todos estos casos apuntan a esas cotas excepcionales a las que el tono ensayístico puede elevarse, toda vez que el caudal mayoritario que fundamenta a éste siempre es el de una modulación accesible, para responder a sus parámetros y cumplir su función. Sólo en determinadas ocasiones el tono puede aumentar progresivamente su oblicuidad y llegar a aparecer en distintas zonas o en el conjunto de un ensayo como un texto opaco. Mas un rasgo siempre perdura en esos casos y es lo que permite que no se desliguen de sus parámetros y abandonen su función: esa oblicuidad siempre se puede acabar esclareciendo para desplegar su sentido y, al fin, al comprenderlo se descubre la misma operación reflexiva de su género.

En este conjunto de *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Benet «transforma lo visual» en «algo ancilar», lo convierte en objeto que depende de algo más de lo que presenta a la evidencia, a diferencia de lo que esa imagen era para Rembrandt: algo «enteramente autónomo», debido a esa decisión de Benet de otorgarle al «título» de esas obras pictóricas una «función tan importante como su realización visual»<sup>371</sup>. Pues hay «dos operaciones» en sus éfrasis: una «interior a su propia obra»: las distintas imágenes «dialogan con sus títulos» y otra «exterior» con «función estetizante y hermenéutica» que consiste en: «interpretar a partir de la descripción» que, entre otras, aporta el título de la obra, cuya acción de trasvase supone la «suma del arte para Benet»<sup>372</sup>. Por tanto, al hacer protagonista al título de los cuadros la acción, acaba por «hacer central u ostensible lo auxiliar», cumpliendo el deseo de «atrapar lo visual a través de la escritura» que tendría «su más acabada expresión» con *La construcción de la torre de Babel*<sup>373</sup>.

Quizá el «problema literario» más persistente para Benet sea el de «la fijación del tiempo», para el cual es posible que buscara su «resolución» a través de «la fijación de la imagen». De ahí que, entre otros ejemplos, coincidan en esa fecha clave

---

teoría del lenguaje poético? Benet no las resuelve, sino que las suma.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, pp. 62-63.

<sup>371</sup> «Benet transforma lo visual —enteramente autónomo en Rembrandt— en algo ancilar, ya que le atribuye al título de las obras del pintor una función tan importante como su realización visual. [...]», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 59.

<sup>372</sup> «[...] Benet hace dos operaciones dentro de esta figura, aunque no la llame éfrasis. Una es interior a su propia obra: los emblemas, divisas y alusiones cifradas disfrazadas de mapas, los collages, las marinas y los dibujos dialogan con sus títulos. Otra es exterior y posee una función estetizante y hermenéutica: interpretar a partir de la descripción es la suma del arte para Benet, desde “Se sentó la duquesa...” o *El ángel del señor abandona a Tobías* hasta *La construcción de la torre de Babel*.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 60.

<sup>373</sup> «[...] La tendencia a hacer central u ostensible lo auxiliar —el título del cuadro—, a atrapar lo visual a través de la escritura, llegaría a su más acabada expresión en 1990, en *La construcción de la torre de Babel*. [...]», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 59.

de 1976 un ensayo y un libro de ensayos cuyo objetivo es la «écfrasis»: «¿Se sentó la duquesa a la izquierda de don Quijote?» y *El ángel del señor abandona a Tobías*<sup>374</sup>. Ese «absoluto estético» queda así transformado en este ensayo en «algo materialmente problemático y opaco», cifrando el tema que infiere de ese conjunto de imágenes y su título: ese «abandono», pues «el ángel abandona, y ése es el asunto central de este ensayo sobre la dejación y la pérdida»<sup>375</sup>. Porque hay en Benet la conciencia de ese factor central de la modernidad: «la sustitución del poder central de lo teológico por la secularización». Un fenómeno que en su prosa: «lo expone y a la vez lo oscurece» en «un encadenamiento inacabable» que podría interpretarse como la desaforada pretensión de «hacerse otra vez con lo sagrado», pero ya sólo un «sagrado estético»<sup>376</sup>. No hay duda de que se trata del ensayo «más luctuoso» al abandonarse a «tantas oscilaciones entre lo arbitrario y lo patético», mostrando «ambigüedad» entre la disyuntiva de la «melancolía paralizante» y el «duelo reparador»<sup>377</sup>.

De algún modo se puede captar en este pasaje un rasgo que le será habitual: el suyo es un «“oscuro párrafo” que se lee repetidamente y que, al final, entrega su contenido» o, aún más, quizá no pueda descartarse que consista en un «“oscuro párrafo” cuya incompreensión es el único acto estético de lectura real»<sup>378</sup>. Su verbo asume la «contradicción» en un doble sentido: «repetir al leer» es «apresar el contenido», pero este apresamiento «no es comprender», quizá, al contrario de lo

<sup>374</sup> «El problema literario de Benet es la fijación del tiempo; la resolución del problema es la fijación de la imagen. De los cuatro textos de 1976 ya había dos en que el objetivo, puede decirse, era la écfrasis. (“¿Se sentó la duquesa a la izquierda de don Quijote?” y *El ángel del señor abandona a Tobías*).», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 58.

<sup>375</sup> «Esa combinación no eleva el arte, porque lo absoluto estético es secular, sino que lo transforma en algo materialmente problemático y opaco, un blasón, un campo plano. En esa tensión entre la libertad neorromántica y el control visual tardobarroco Benet plasma el trance de la escritura ensayística y también su tema, que no es otro que el abandono, pero no sólo el del arte por la divinidad, sino el de los otros, el abandono que es la muerte. El ángel abandona, y ése es el asunto central de este ensayo sobre la dejación y la pérdida.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 66.

<sup>376</sup> «[...] Benet, lo hemos visto, parte de un consenso histórico acerca de la modernidad: la sustitución del poder central de lo teológico por la secularización. Lo expone y a la vez lo oscurece en el párrafo por medio de un encadenamiento inacabable que aspira, en tarea individual y soberbia, a hacerse otra vez con lo sagrado. Pero ahora será sólo un sagrado estético, y emerge dentro de este único párrafo de asociaciones psíquicas, contrastes clásicos entre lo diurno y lo nocturno, entre lo alto y lo bajo, entre lo abstracto y lo concreto, entre la luz y la oscuridad, todo enlazado por una anáfora exuberante: *ínterin* [...].

[...] La frase, en Benet, contiene lo sagrado.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 68.

<sup>377</sup> «[...] De entre los ensayos de Benet ninguno más luctuoso que éste; en ninguno se permite tantas oscilaciones entre lo arbitrario y lo patético, ninguno manifiesta tanta ambigüedad ante la melancolía paralizante y el duelo reparador.», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 71.

<sup>378</sup> «[...] un “oscuro párrafo” que se lee repetidamente y que, al final, entrega su contenido, que un “oscuro párrafo” cuya incompreensión es el único acto estético de lectura real. [...].», Catelli, «Advertencia», *Juan Benet...*, p. 11.

esperado: «no comprender es el verdadero acto de lectura»<sup>379</sup>. Ésta es la puesta en práctica de la propia conciencia benetiana de una de las problemáticas más notables de la intelectualidad del momento: esa «resistencia» de los lectores a ese tipo de enunciado que «refleje el esfuerzo por “romper con las arcaicas inercias verbales, en busca de un estilo cuya complejidad y sutileza estén a la altura de la de las difíciles cosas que es preciso decir”»<sup>380</sup>.

## **TRADUCIR LO ABSTRACTO**

Si bien el ensayo debe tratar temas que incidan en un lector medio, es fácil que las cuestiones por las que bucea puedan presentar distintos grados de abstracción y complejidad que la voz ensayística —si no quiere entonarse desde el modo oblicuo—, deberá tratar de acercarlas a su lector posible por distintos procedimientos. La primera acción será la de no olvidar nunca a su interlocutor y tratar de situarse en su misma posición: la de un mero individuo y aquello que le rodea. Luego, para encarrilar la atención del lector por el circuito de la reflexión en la que pretende introducirlo, partirá siempre de una primera instancia perceptible e imaginable para una conciencia dada y sólo desde ahí se podrá ir intensificando, si cabe, la exigencia de la reflexión.

Todo ello implica que esta voz busque decir sus cuestiones desde formas sencillas, simplificando lo que podría presentarse en su cruda complejidad, pero también en formas sensitivas que puedan ser percibidas a través de los distintos sentidos. Las más veces se optará por lo visual, pero también se usará lo auditivo o lo táctil e incluso lo olfativo y lo gustativo, a través de la referencia de objetos caracterizados desde estos sentidos y, por tanto, llenando su enunciado de léxicos que concreten estas sensaciones.

Esto no quiere decir que la voz de este género renuncie a adentrarse en conceptos, nociones, ideas y todo aquello que apunte a un horizonte teórico e ideal, por más que implique el riesgo de comparecer en el campo de lo intrincado y difícil.

---

<sup>379</sup> «[...] Benet aloja la contradicción doblemente en la primera parte de la pregunta retórica: repetir al leer es apresar el contenido, pero apresar el contenido no es comprender; al revés, no comprender es el verdadero acto de lectura. [...]», Catelli, «Advertencia», *Juan Benet...*, p. 12.

<sup>380</sup> «[...] reputado de difícil, Ferlosio señala como “uno de los más serios” problemas que padece la vida intelectual española de aquella hora la resistencia por parte de los lectores a toda escritura en la que se refleje el esfuerzo por “romper con las arcaicas inercias verbales, en busca de un estilo cuya complejidad y sutileza estén a la altura de la de las difíciles cosas que es preciso decir”», (cita de una carta de Sánchez Ferlosio a Josep Maria Castellet) Echevarría, «Presentación», p. XI.



La estrategia de esta voz buscará adentrarse en lo inasible y complejo a través de las consecuencias de lo argumentado con un alfabeto de elementos asequibles, que sea la deducción de todo un razonamiento demostrativo, hecho de unas referencias elementales, simples, perceptibles y que, poco a poco hayan podido englobar un fenómeno complejo.

Para hacerlo, la voz explorará distintas estrategias: desde la recurrencia de formas que estructuran el discurso, hasta el uso constante de ejemplos prácticos de lo explicado que, además, suelen disponerse dentro de un molde también preestablecido: la dualidad o la tríada, beneficiando la buena comprensión, gracias a que la dualidad muestra lo explicado con la confrontación de un caso y otro que se le opone, mientras que la tríada encarna el sentido de multiplicidad general. Pero también será un recurso común la inclinación hacia el uso de la analogía o la metáfora como un intento de desdoblarse su decir con un segundo nivel de explicación tras la literal.

Cuando se refiere al aprendizaje del joven escritor, Adorno indica cómo al acercarse éste a diversas cuestiones sobre el arte, la estética y la lingüística, las recibe a través de «informaciones» que han sido deducidas de diversos discursos, pero que tendrán una particular «adhesión» a las «obras» sobre las que se está tratando, cosa que les otorga una notable concreción. Lo contrario a lo que sucede cuando a este aprendiz se le pretende decir algo sobre la «estética filosófica», en ese caso no hay asidero y la abstracción de ese discurso es peligrosamente elevada. Es, frente a esta tendencia a las frases con alto nivel de abstracción, que el ensayo aparece como una cierta rectificación de esta deriva hacia lo vago e indeterminado. Con ello se puede vencer el tradicional menoscabo de «lo producido históricamente» como posible «objeto» del discurso teórico<sup>381</sup>.

El problema parte de distinguir una «filosofía primera» de una «filosofía de la cultura» que incorpora la otra, construyendo sobre ella. Esta distinción sirve para «racionalizar teóricamente» este «tabú que pesa sobre el ensayo». Ya no tiene autoridad esa distinción entre «lo temporal» y «lo atemporal», de manera que la elevación de la «abstracción» ya no sirve para dar al pensamiento una mayor calidad

---

<sup>381</sup>«[...] El joven escritor que quiere aprender en las escuelas superiores lo que es una obra de arte, la forma lingüística, la cualidad estética e incluso la técnica estética, la mayoría de las veces oirá decir algo de ello esporádicamente, en todo caso recibirá informaciones extraídas tal cual de la filosofía que en ese momento se encuentre en circulación y adheridas más o menos arbitrariamente al contenido de las obras de que se esté hablando. Pero si se dirige a la estética filosófica, se le endilgarán frases de un nivel tal de abstracción que ni guardan relación con las obras que él quiere entender ni son en verdad unas con el contenido que él busca a tientas. [...]», Adorno, «El ensayo como forma», p. 18.

o más cercanía a un «contenido metafísico». Al contrario, el aumento de la abstracción sirve para «volatilizar» el pensamiento, perdiéndolo por la vaguedad inconcretable del enunciado idealista. De manera que el ensayo trata de constituir una «compensación» de esa turbia escalada de abstracción<sup>382</sup>.

Cerca de esto, dentro de la reflexión de Bense, se plantea que la «tendencia», al haberse desarrollado en «la sola forma», se convierte en algo idéntico a «pensamiento» o «contenido». Eso le lleva a deducir que el «problema de la forma» es siempre un «problema de abstracción», en el que se produce un fenómeno crucial: «la abstracción se transforma en un acto muy concreto»; o sea, en un momento dado lo indeterminado acaba al fin convirtiéndose en una acción determinada. Luego, lo abstracto siempre debe acabar cuajándose en algo concreto y específico en el campo ensayístico<sup>383</sup>.

Por otro lado, algo más extraño, pero revelador sobre este paso de lo abstracto a lo concreto, es la descripción que Musil ofrece sobre el fenómeno intelectual que se produce dentro del ensayo: algo así como una «repentina resurrección de un pensamiento», el acto de que uno sienta «fundirse en él» el conjunto de un «complejo sentimental». Para ello se sirve de una escena icónica del cristianismo, que sugiere entre paréntesis: «(algo cuya imagen más ilustrativa es la conversión de Saulo en Pablo)». La densa estampa de la caída de Saulo de camino a Damasco coagula ese súbito acontecer que pertenece al ensayo: «se entiende de golpe al mundo y a uno mismo de otra forma», lo cual denomina como: «conocimiento intuitivo en sentido místico». Ese acaecer es una reproducción «a pequeña escala» de lo que se identifica como «el movimiento constante del pensamiento ensayístico» en el que se convocan una espiral de «sentimientos», «ideas» y «deseos». Se refiere así al modo en que se mueve el «hilo de un pensamiento» que «arranca de su sitio a los demás» y en sus

---

<sup>382</sup> «Por eso el ensayo revisa el menosprecio de lo producido históricamente en cuanto un objeto de la teoría. La distinción entre una filosofía primera y una mera filosofía de la cultura que presupone a aquélla y construye sobre ella, distinción con la que se racionaliza teóricamente el tabú que pesa sobre el ensayo, resulta insostenible. Pierde su autoridad un procedimiento del espíritu que venere como un canon la escisión entre lo temporal y lo atemporal. Niveles superiores de abstracción no invisten al pensamiento ni de mayor unción ni de contenido metafísico; por el contrario, éste se volatiliza con el progreso de la abstracción, y en algo quiere el ensayo compensar de eso. [...]», *ibidem*, p. 20.

<sup>383</sup> «[...] ¿Puede subsistir una tendencia que se ha desarrollado de la sola forma? ¿No es entonces ya siempre la tendencia idéntica a pensamiento, a contenido? El problema de la forma es un problema de abstracción y hay siempre un punto en el cual la abstracción se transforma en un acto muy concreto. [...]», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», p. 24.

movimientos «condicionan» su «comprensión» y «resonancia», lo que denomina como la «segunda dimensión del pensamiento»<sup>384</sup>.

En unos términos más sencillos, si las dos instancias básicas eran el yo y su circunstancia, de modo que en la función del ensayo: «el escritor instala en el centro su yo», entonces debe entenderse que es desde éste que: «lanza sobre cuanto le rodea miradas curiosas», con las que acaba por «teñir el mundo del color de su pensamiento» y «viendo cada cosa en función de lo que respecto a él representa» — observa Gullón. Será por esto que ese yo se sirve del «escenario y los decorados como pretextos para poner al descubierto reacciones personales», de donde se deduce esa necesidad constante de concreción de todo lo que pudiera permanecer en lo abstracto y el porqué este género necesita partir constantemente de objetos específicos para hacer reaccionar al yo ensayístico frente a su receptor<sup>385</sup>. Es por ello que en este género «sus imágenes saltan *a la vista*» y, como «abundan tanto», parece como si se volviera a constatar ese «curioso temor» del ensayista a hacerse «aburrido» para el lector. El recelo de que «si el tema fuera demasiado abstracto» y las «imágenes» de las que dispone no fueran suficientes para salvar ese posible tedio y «mantener alerta la atención» sobrevendría entonces el tedio y el abandono del lector<sup>386</sup>.

Para Woolf, existe siempre algo muy concreto que permite ensalzar a un ensayista porque: «they can write and give us pleasure», consiguiéndose así: «must bring out the quality». Pues esto que lleva a calificar elogiosamente a un ensayo, tiene

---

<sup>384</sup> «Esa repentina resurrección de un pensamiento, ese fundirse en él como una centella todo un complejo sentimental (algo cuya imagen más ilustrativa es la conversión de Saulo en Pablo), de tal manera que se entiende de golpe al mundo y a uno mismo de otra forma, eso es el conocimiento intuitivo en sentido místico.

A pequeña escala, ese es el movimiento constante del pensamiento ensayístico. En él toman parte sentimientos, ideas, conjuntos complejos de deseos. No son una función excepcional, sino la normal. Pero el hilo de un pensamiento arranca de su sitio a los demás, y sus desplazamientos, incluso meramente virtuales, condicionan la comprensión, la resonancia, la segunda dimensión del pensamiento.», Robert Musil, «[Sobre el ensayo] [Sin título- ¿Alrededor de 1914?]', *Ensayos y conferencias*, José Luis Arántegui [trad.], Madrid, Visor, 1992, p. 344.

<sup>385</sup> «[...] El ensayo —para escribirlo en otros términos— es género que interesa poco a los españoles. ¿De veras? ¿Y por qué no exactamente lo contrario? Oigamos cómo suena la versión heterodoxa: el ensayo es el género literario más adecuado para apresar la fecundidad imaginativa y la aversión al sistema característica del genio español. Al redactar un ensayo el escritor instala en el centro su yo y desde él, desde su sentir, creencias, ideología... lanza sobre cuanto le rodea miradas curiosas, tiñendo el mundo del color de su pensamiento y viendo cada cosa en función de lo que respecto a él representa. Sí; como tú, lector, harías si escribieras, pues arrastrado por el deseo de conocerse y revelarse, el hombre, utiliza el escenario y los decorados como pretextos para poner al descubierto reacciones personales. [...]», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 58.

<sup>386</sup> «[...] Sus frases bien cortadas y sus imágenes saltan *a la vista*, más que al oído. Las imágenes mismas abundan tanto, que revelan como un curioso temor de que el texto resultara aburrido para los lectores si el tema fuera demasiado abstracto y las imágenes no procuraran mantener alerta la atención. Característicamente, abundan más en los escritos de filosofía que en otros textos literarios. [...]», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 245.

que ver con una cualidad de su estilo: «it is good because it is exact, truthful, and imaginative»<sup>387</sup>. Sólo aquél enunciado que es capaz de precisar y mostrar con exactitud lo que necesita expresar, sólo si lo hace otorgándole un aspecto veraz y, a su vez, diciéndolo imaginativamente —cristalizando en imágenes—, entonces será posible cumplir su función y podrá ser considerado un ensayo afortunado.

## LA URGENCIA DE EJEMPLO

El género necesita un enunciado que sea siempre demostrativo. Toda disertación alrededor de alguna cuestión se ve llamada a incorporar de modo inherente la muestra que materialice aquello que podría quedar sólo en lo teórico. Por ello, el enunciado ensayístico se servirá de los casos prácticos; no ya como ejemplo que ratifique una premisa previamente aseverada, sino que, muchas veces, siguiendo de algún modo las dinámicas del método inductivo, se fijará en la realidad de los ejemplos para sólo desde ahí formular algún razonamiento más general. Todo enunciado se emitirá desde la exposición de aquello mismo que lo puede ilustrar, no tanto como confirmación práctica, sino como objeto que debe asumirse para ser comprendido y dar lugar a un enunciado. Esta necesidad continua de ejemplos hará que la voz ensayística ruede con frecuencia por una dicción que vierte —en buena parte— hacia la narración y la descripción de esos objetos a los que se recurre como paradigmas.

Tal necesidad de desdoblar toda explicación en un muestrario de ejemplos viene en auxilio de explicaciones que pueden adolecer de ser demasiado generales y conceptuales, como le sucede a la prosa explicativa de García Calvo cuando está definiendo el Estado y trata de explicar la noción de «Cultura» dentro del Estado. Entiende la Cultura y sus nociones derivadas como la consecuencia de la propia consideración de una acción en el momento mismo de su desarrollo. Esto es, como si el sujeto de una «acción», en el instante de estar ejecutándola, la considerase como «Historia». Una extraña remisión de todo hecho práctico a su noción teórica, que

---

<sup>387</sup> «[...] We must know what we mean when we say that they can write and give us pleasure. We must compare them; we must bring out the quality. We must point to this and say it is good because it is exact, truthful, and imaginative: [...]» [«(...) Debemos saber lo que queremos decir cuando decimos que ellos pueden escribir y darnos placer. Debemos compararlos, debemos sacar a relucir la cualidad. Debemos señalarlo y decir esto es bueno porque es exacto, verdadero e imaginativo: (...).»], Woolf, «The modern essay», p. 249.

acaba por contaminar, predeterminándola, esa mera acción real. Tras explicar tal gesto dentro de la idea concreta de Cultura, el texto necesita descargarse de tanta referencia abstracta y busca un caso que contenga una demostración efectiva de lo discurrido. Para ello, busca un elemento de la circunstancia inmediata del yo: un simple arroyo de su lugar, la ciudad de Zamora.

Llamo Cultura a una situación en que las posibles producciones o, como dicen más a lo sublime, creaciones de la gente se ven a sí mismas como Cultura, como si estuvieran, en el acto mismo de la creación, leyéndose como Historia de sí mismas, y donde por consiguiente, en vez de cantar, por ejemplo, se hace Poesía o se hace Música, en vez de pintar o lo que sea se hace Arte, en vez de pensar a ver qué pasa se hace Filosofía, y en total se hace Cultura, por modo semejante a como, en general, en vez de ir viviendo o de, si no se puede, rebelarse contra ello, lo que hacemos es hacer Historia, o a como un arroyo llamado de Valorio que solía correr, cuando podía, por las afueras de Zamora, aquella ciudad perdida, ahora lo están haciendo literalmente, con un lecho de lositas encajadas cuidadosamente y sus ribazos trazados con dos filas de losas verticales. [...].<sup>388</sup>

El arroyo de Valorio, que antes fluía libre en sus distintas avenidas, como cualquier río en la naturaleza: contingente, con cauce habitual pero variable, con esa siempre inquietante imprevisión, ahora se desliza por un canal perfectamente estanco y con sus orillas totalmente delimitadas. La referencia a esa realidad cuaja todo el planteamiento explicado anteriormente. La desprevenida acción del agua transcurre casualmente —como lo hace todo río en la naturaleza— por un determinado camino, cuya irregular recurrencia irá labrando un cierto cauce. Mas, ahora, lo hace por un lugar que es «consciente» de la acción misma que está ejecutando el arroyo y, por ello, lo predispone de antemano, demarcando el camino que va a seguir y, al fin, restringe su contingencia. Es como si el torrente considerara su propia acción y fuera consciente del «Cauce» por el que fluye. Lo mismo que veíamos en la producción humana que se piensa a sí misma como Historia, es decir, como Cultura: o el que canta y es consciente que hace Música, como el que pinta, Arte o como el que piensa, Filosofía. Esta peligrosa remisión de la acción a la noción es la que el ejemplo del arroyo y su cauce urbanizado vienen a ilustrar, materializando tal dicotomía. Así resuelve definitivamente una explicación con un recurso insustituible: una imagen que favorece la asunción del tema, precisamente porque es representable en la conciencia, a través de unas imágenes que se contraponen y que contienen una realidad identificable para el lector en su inmediata circunstancia.

---

<sup>388</sup> García Calvo, «¿Qué es el Estado?», *Actualidades*, I, pp. 49-50.

## COMBINACIÓN DUAL Y TRINA

La disposición de los objetos analizados, ya sirvan como casos ilustrativos o como objetos centrales de análisis, no suele dejarse a la mera inercia de la enumeración o a una azarosa ordenación, sino que se suele engastar en un molde que predispone a la buena comprensión. Esa matriz suele ofrecer dos variables: la dual y la trina. La disposición de dos objetos uno al lado de otro y a un mismo nivel pretende responder a un gesto hermenéutico fundamental, que está detrás del desdoblamiento general de todo el enunciado ensayístico: que necesita del ejemplo, de la analogía o metáfora, o el uso de cualquier referencia alternativa a la dicción explicativa que dé una cara «perceptible» a lo expuesto. La unicidad y soledad de un objeto colocado en el discurso siempre hace más difícil la aprehensión de un determinado análisis de alguno de sus factores. Por ello, el entendimiento necesita buscar una contraparte y suele tratar de desdoblar tal objeto único en otro equivalente que, lógicamente, mostrará rasgos de igualdad y de diferencia con respecto al objeto primero. Del contraste comparativo entre ambos objetos en una misma categoría, en aquello que les asemeja y lo que les diferencia, surgirá un modo de allanar la comprensión del objeto primario. Aunque, muchas veces, el ensayo se puede servir de la dualidad comparativa para pasar del objeto inicial al objeto que teóricamente era usado para comparar. De modo que la dualidad, a pesar de servir para asumir mejor un determinado objeto presentado inicialmente, no tiene porqué predisponer la preeminencia de un objeto por encima del otro. Pues en muchos casos la dualidad puede servir de estructura mínima para, sencillamente, enlazar dos objetos y así poder presentarlos a la vez, con una misma categoría, en el discurso.

La interminable dependencia de la dualidad en el pensamiento occidental es un material común, plenamente obvio, por lo que habría un mar de referencias que pudieran historiar la presencia de tal estructura para pensar el magma de lo real. Por eso mismo, su presencia en la mirada ensayística guardará la proporción con esta preponderancia en el pensamiento. Puede detectarse en distintos grados: desde su función como forma de exponer, sencillamente, unas referencias mínimas a modo de ilustración básica sin más desarrollo o como forma de presentar ejemplos, desplegando cierta explicación a su alrededor. Pero también, como se ha dicho,

pueden acaparar todo un discurso y servir para introducir una contrafigura de un objeto principal, del que puede derivar todo un contraste de identidades y diferencias, o como excusa para mostrar dos objetos principales, que han despertado el interés del yo, más allá de sus posibles relaciones. En los casos más relevantes, la dualidad puede aunar dos tipos teóricos y así establecer una dicotomía cuyo desarrollo va a ir desplegándose en distintas ocasiones, por diversos artículos, que luego van a reunirse en un mismo volumen. Un caso ejemplar puede ser el de *La inspiración y el estilo* de Benet, cuyo propio título avisa que el recorrido por sus siete capítulos va a girar alrededor de la contraposición entre el concepto de «inspiración» y el de «estilo» en el arte literario, vertebrándolo todo.

Esta dualidad será la que estructure un ensayo fusteriano que aparece como acepción en su diccionario: «quijotismo», es decir, el tipo de carácter derivado de Don Quijote. El inicio del artículo explica el mito e intenta definirlo, distinguiéndolo del consiguiente «quijotismo», a la vez que pone en evidencia los problemas de éste último. Pero desde las primeras líneas, la definición de Don Quijote necesita servirse de otro término para la comparación: Ulises, retomando así una confrontación de caracteres que dice haber iniciado Eugeni D'Ors. Al principio del texto se ha centrado en definir el archiconocido mito de Don Quijote: a pesar de la limpieza de su designio, destaca su engaño con respecto a su realidad más inmediata de la que está fuera y, en consecuencia: la esterilidad, el ridículo, la inanidad, la nada de todas sus gestas de valor. Al lado del mito, la calificación de «quijotesco» aplicada a alguien — los «quijotes»—, lejos de tener la apariencia romántica habitual, es para Fuster una verdadera «monstruosidad» de la que se debe recelar. A continuación, se fija en Ulises como nítida contraparte: plena conciencia de la realidad, estrategia ingenioso, mediocres expectativas siempre alrededor de lo doméstico y familiar, así como lo involuntario de sus aventuras y su heroísmo, que le vienen dados por el exterior.

[...] Ulisses és tot el contrari de don Quixot, justament perquè l'astúcia és així mateix tot el contrari de l'obcecació, del lirisme i del candor. Don Quixot, els quixots, perden el món de vista: Ulisses és el perfecte realista, un estrateg enginyós que no podria negligir ni el més petit detall de la realitat que l'envolta. Els «ideals» d'Ulisses eren d'una mediocritat casolana ben palesa, i per això serà sempre, en el judici de les persones refinades, un heroi menys radiant que don Quixot. És clar que Ulisses no tenia vocació d'«heroi», i don Quixot sí. Ulisses és heroi *malgré lui*, en el fons del fons, i en canvi, don Quixot viu obsessionat pels models de la cavalleria novel·lesca, que volia imitar. Ulisses era un pare de família convençut, egrègiament vulgar, que enyora la llar, la senyora i «el fum del país». Les seves aventures i les seves aventuretes li venien imposades per l'humor vel·leitós dels déus o per les xambes de

la vida. Però la seva aspiració última, recalitrant i indomable, era l'estabilitat domèstica, conjugal i plàcida. Alonso Quijano estava trastocat per lectures fantasioses i inversemblant: emmetzinat de literatura. [...]. Si les aventures d'Ulisses eren fortuïtes, les de don Quixot tendien a ser deliberades: vull dir que don Quixot les buscava, cosa que Ulisses no feia, impacient per arribar a Ítaca. Don Quixot busca aventures a conseqüència d'un empatx literari. El quixot en qüestió «perd el món de vista». I fracassa. El mal, tanmateix, no és que fracassi. El mal és que li agrada de fracassar: hi troba una espècie de satisfacció íntima. Perquè el quixot ve *després* de don Quixot, i creu que, en la mesura que el seu fracàs es produeix, s'acosta al model cervantí. La subtilesa literària augmenta en precisió. I al cap i a la fi, els quixots no serveixen per a res. Són uns sacrificats inútils, d'una imbecil·litat taxativa.<sup>389</sup>

La descripción sirve tanto para describir a ese nuevo carácter como para entender, en negativo y por contraste, el inicial quijotesco. Esa ambición que se fija en el sencillo deseo de volver a casa y gozar de la simple estabilidad hogareña —lo diametralmente opuesto a lo que desea el quijotismo—, parece describirnos el propio horizonte y la plácida circunstancia del mismo yo del ensayista. Una nueva ocasión en la que ese yo quizá se dice a sí mismo y traza su contorno. Al avanzar, cuando se está colmando el par de opósitos al irse concluyendo el texto, vuelven a surgir la referencia de don Quijote al lado de su contraria, en un vaivén escalonado de contrastes en los que las repeticiones de los nombres parecen insistir y recalcar la dualidad presente y cómo el ánimo del yo va decantándose por la postura de Ulises como modelo; frente al peligro de los aprendices de quijotes, su pérdida de todo principio de realidad y su peligrosa satisfacción por el fracaso inducido. Si la entrada parecía centrarse en Quijote y el quijotismo, la fórmula dípica ha ido presentado su contrafigura a la que, al fin y en negativo, parece adherirse el yo: atenerse a la realidad, desear una circunstancia mediocre y rehuir las grandes gestas sin finalidad. Ulises, por tanto, como el modelo contrario al del «héroe épico» con el que se suele vincular y, más bien, como el personaje prosaico que tanto se asemeja al de un individuo posible. He ahí también esa querencia por lo mediterráneo y sus productos culturales, a los que Fuster desde su Sueca suscribe, frente a un «quijotismo» de demasiado tierra adentro.

El mismo juego binario de caracteres míticos hará Savater con dos de sus mitos literarios de la narrativa juvenil, pues cuando está describiendo al pirata Sandokán se ve llamado a oponerle a otro pirata: el capitán Nemo. La confrontación de ambos seguirá a lo largo de todo el capítulo, tanto para explicar al protagonista, como para describir al que le sirve de término comparativo. Ambos son piratas del

---

<sup>389</sup> Fuster, «Quixotisme», *Diccionari per...*, pp. 130-131.



mar, comparten su rebeldía contra el poder, pero los dos parecen describir dos polos, uno «positivo» y el otro «negativo», que disponen de una plasmación imaginativa: uno navega con su goleta por la superficie del mar, el otro lo hace con un submarino por debajo. La positividad *superficial* de Sandokán se cifra en su autoafirmación y exaltación de sí mismo ante sus adversarios, mientras que la *honda* negatividad de Nemo se reduce a su autoaniquilación, a ese apelativo de «Nadie», por cierto: el de la artimaña de Ulises ante Polifemo, que aquí es el exacto nombre de ese «negativo megalómano».

[...] Pese al tono tétrico de muchas de sus intervenciones, Sandokan se rebela en busca de autoafirmación personal, y la exaltación de su persona por medio de títulos fulgurantes —«Tigre de la Malasia»— o impresionantes declaraciones de guerra a sus enemigos —«Yo, Sandokan de Mompracem, a bordo del Rey del Mar, declaro la guerra a Inglaterra y todos sus aliados...»— no es nunca simple accesorio prescindible en sus empresas bélicas. El capitán Nemo, en cambio, ha llevado su infinito orgullo hasta la autoaniquilación: su nombre es Nadie, como el de Ulises, pero no ha adoptado este seudónimo como medida de prudencia o clave de una artimaña, sino como realización apropiada de una *megalomanía negativa*. En todo el océano Índico no hay nadie que supere a Sandokan, dueño del mar; pero sólo la nada sin límites puede compararse con la fúnebre grandeza de Nemo.<sup>390</sup>

De nuevo, el término comparativo, que podría parecer más subyugado al objeto principal, se torna en aquél que más atrae la atención del discurso, alzándose como el personaje más extremo y hacia el que parece decantarse más el yo. Otro díptico de contrarios traza Benet a lo largo de todo un artículo en el que aún y contrapone las figuras del «espía» y aquella de la que depende: el «traidor».

[...] Por eso decía al principio que el espía son dos; como el matrimonio; una actividad llevada a cabo por una pareja: un espía que procede del campo adversario y un traidor salido del campo propio que —no necesariamente por dinero— rompe en secreto el juramento de fidelidad a su rey, a su constitución o a su pueblo, vende su alma al diablo y pasa a colaborar con aquél por el triunfo de unos ideales o unos principios muy distintos de aquellos en los que se formó.<sup>391</sup>

Ante la dualidad de tipos, llega de nuevo la preferencia del yo por uno de ellos. Frente a la verdadera grisura del espía, que desde la estructura de un Estado ejecuta una determinada acción como mero funcionario, aparece la fascinante opción del traidor, que es capaz de escapar del control del Estado y se convierte en un

---

<sup>390</sup> Savater, «El pirata de Mompracem», *La infancia...*, cap. 6, p. 87.

<sup>391</sup> Benet, «Sobre la necesidad de la traición», *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990, p. 74.

adúltero que rompe su juramento de fidelidad. Su arrojada soledad desde la que ha vulnerado la omnipotencia estatal se revela heroica cuando —descubierto— se ve enfrentado solo a la fuga o a su castigo, sin esa protección institucional que en última instancia siempre ampara al otro<sup>392</sup>.

El primero, el espía que viene de fuera en busca de documentación secreta, no es —por muy singular que sea su oficio— más que un funcionario a sueldo de su gobierno y al que no se le pide sino que cumpla su misión con eficacia y no revele la índole de su cometido. [...] Es un personaje tan poco interesante que ninguno de los numerosos agregados de embajada acusados de manera convincente del ejercicio de espionaje asoman a las páginas —si no es circunstancial y pasajera— de la copiosa literatura —ficticia e histórica— que versa sobre esta actividad. [...].

El interesante es el otro, el que —una vez descubierto el pastel— tiene que huir por sus propios medios y sin protección diplomática o verse ante los tribunales de su país, acusado de traición. [...].<sup>393</sup>

De nuevo la predilección por uno de los polos acaba por aumentar la presencia y el protagonismo del caso que aparecía secundariamente tras el inicial, convirtiéndose en verdadero objeto de deseo al final del ensayo. La inclinación revela también la voluntad de ruptura de la visión habitual: si el discurso dominante suele ver al «espía» como el secreto héroe, protagonista de arriesgadas aventuras dignas de la mejor épica, ahora se desvela como un gris funcionario sin apenas interés. Y si el «traidor» era portador de los más bajos instintos que están pidiendo la mayor punición, ahora es el personaje más gallardo, que es capaz de escapar del poder sólo con sus medios y por la determinación de su propia voluntad. Con ello el yo benetiano va intercalando su afición a la estrategia militar y a los caracteres que demuestran una densa impregnación narrativa.

En otra vertiente, una dualidad más conceptual irá surgiendo sucesivamente en el caso de Martín Gaité, cuando en *El cuento de nunca acabar* configure una rudimentaria dicotomía en torno a dos tipos de fingimiento, que deduce a partir del comportamiento infantil y en donde puede nacer la posibilidad de todo contar: la ficción. Su predilección se nota, ya en su inicio, cuando describe el primer tipo: la mentira «cerrada o tánatos» en la que ve todos los peligros cuando es ejercida por el

---

<sup>392</sup> En este artículo ilustraré este par de personajes a través de dos casos estelares: la insulsa figura del espía con el caso de Julius Norke, espía alemán que facilitó el hundimiento de un buque británico al inicio de la Segunda Guerra Mundial y para la del deslumbrante «traidor», el caso de William Joyce, un anglo-americano traidor que, durante esta misma contienda, era locutor en una emisora alemana, donde persuadía a los británicos para que se rindieran.

<sup>393</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

niño. Es la que usa para manipular la atención del adulto, aquella en la que el discurso es totalmente secundario, con oscuras consecuencias sobre el infante, hipotecándolo y limitándolo sin solución.

Bastante más nocivas, como ya he anticipado, considero, en cambio, las mentiras que llamo cerradas o «tanathos»<sup>394</sup> —porque sólo incuban muerte— y que el niño elabora con el exclusivo propósito de llamar la atención hacia su propio cuerpo o sus humores, no hacia su palabra. [...] no convierten tampoco al niño en agente de nada, sino en paciente o víctima, lo ovillan y aprisionan en su propia mentira. [...].<sup>395</sup>

Frente a ésta, la mentira «abierta o instrumental» (o «eros», como la denomina en otro lugar) es la que interesa a Martín Gaité, porque en ella ve el germen de la ficción del contar. La función de ese fingimiento está en el divertimento lúdico, por lo que es fácil de desembarazarse de ella al ser una graciosa simulación que puede ser disculpable, pues ha sido el instrumento para una figuración en un juego.

[...] Al niño que tiende a la mentira instrumental o abierta, como ha cumplido el objetivo primordial de todos los juegos, que es el de la diversión, no le será luego tan imposible reconocer con risa y naturalidad que aquello lo contó por broma, como lo es para el niño «tanathos» desmentir un dolor de barriga, ficción que mantendrá contra viento y marea, [...]. Pero su enfermedad más grave será, con todo, la de no haber aprendido a narrarse la realidad ni a interesarse por mirarla y transformarla, poseído como está por esos demonios que le condenan a inmolarse él mismo en carne de mentira. [...].<sup>396</sup>

El mayor peligro en la mentira cerrada está en el distanciamiento del niño con su capacidad de comprender y transformar lo real, para lograr contarla para sí y para los demás. Pues esta mentira es irresoluble y aprisiona a quien se presta a ella. Éste será un modo de formular los conceptos que Martín Gaité va a ir acuñando, especialmente, a lo largo de esta disertación sobre el contar. Tal tipología de los fingimientos toma un molde dicotómico, cercano a como lo hace el psicoanálisis con el «principio de vida» y el «principio de muerte». Pero su desarrollo no va pecar de sistematicidad, sino que va a desenvolverse de modo discontinuo y parcial, por distintas zonas de sus capítulos. Este uso de la dualidad, para poner orden a los conceptos que va fijando informalmente, tiene otros casos a lo largo de esta

---

<sup>394</sup> Martín Gaité usa una extraña transliteración: «tanathos», pero debería ser o la más castellanizada “Tánatos” o la más fiel al étimo griego «Θάνατος», “Thánatos”, la más usada en la teoría psicoanalítica y que sigue el habitual trueque de «Θ» por «th» y «τ» por «t», así como el mantenimiento de la acentuación.

<sup>395</sup> Martín Gaité, «La aparición de la mentira», *El cuento...*, II, 5, p. 93.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 94.

especulación, como por ejemplo el par que distingue la «palabra impresa», distante y opaca, que denomina «jerga gutenberg»; opuesta a la «palabra oral» del contar, más afable y penetrable, que siempre invita a entrar en ella.

Frente a la dualidad, el uso del «molde tríptico» suele responder a una función distinta. Si la dualidad tiende a la contraposición, la tríada sirve para introducir la variable de pluralidad. Un elemento, nombrado en tres de sus variantes, permite imaginar una multiplicidad de posibilidades que equivalga a un gran número de casos que, así, el enunciado se ahorra citar. Es decir, la aparición de un tercer caso, a la vez que incorpora esa variable de lo múltiple, también desactiva la variable de la oposición. Por tanto, el molde tríptico no se usará para disponer objetos principales con voluntad de contraponerlos, sino para enumerar casos que sirvan para ejemplificar alguna cuestión. La eficacia de *triangular* cualquier ilustración de una definición está, precisamente, en mantener la variable de la «equivalencia» (que sitúa a los objetos en una misma categoría) y no activar la de «oposición», abriendo un horizonte de múltiples posibilidades combinatorias. Pues el «tres» simboliza todos los contingentes posibles.

En cierta ocasión, Fuster se ve llamado a meditar a partir de la crónica de un viaje a Florencia del septuagenario escritor y periodista catalán Agustí Calvet «Gaziel»<sup>397</sup>: *L'home és el tot (Florència)* (1963), del cual se fija en un concepto ahí acuñado: los «solsticios del hombre», aquellos periodos circunscritos a un determinado lugar en el que se produce una verdadera plenitud humana, al triunfar la creencia de que «el hombre es el todo o que el hombre lo es todo»<sup>398</sup>. Gaziel, siguiendo la lógica de la tríada, fija tres momentos en que se produce ese «solsticio del hombre» que, como ya avisa Fuster, recuerdan vagamente a los «momentos estelares de la humanidad» de Sweig<sup>399</sup>. Esta tríada de momentos sirve como muestra ejemplar que va a ir reapareciendo hasta en cuatro ocasiones —estratégicamente dispuestas— a lo largo de todo el artículo, dando cohesión a toda la reflexión, pero

---

<sup>397</sup> Agustí Calvet i Pascual «Gaziel» (1887-1964), periodista político y escritor especialmente en lengua catalana, en cuya obra destacan las crónicas de viaje, ensayos sobre lugares, como *L'home és el tot (Florència)* (1963), el último que publicó en vida y que centra en esta ocasión el interés de Fuster.

<sup>398</sup> El título del artículo fusteriano asumirá ese concepto («Solsticis de l'home») y el conjunto de ensayos en el que se ubica ése se titulará con un epígrafe, muy cercano al de Gaziel, que toma la máxima de Protágoras habitualmente usada como divisa del Renacimiento: *L'home, mesura de totes les coses*, donde desarrolla distintas facetas de esta *centralidad* del hombre y su relación con lo que le circunda.

<sup>399</sup> Stefan Sweig (1881-1942), *Momentos estelares de la humanidad [Sternstunden der Menschheit]*, (1927).

combinando esa persistencia con el empleo de variantes del mismo referente, salvándose así de la dureza de lo repetitivo; es decir, sirviéndose del recurso retórico de la «correlación».

La primera citación del tríptico se hará denominándolo en su referencia más general, un lugar y tiempo: el nombre de la ciudad y la época. En la segunda, al referirse al propio Gaziel como autor de la tríada, dice imaginárselo como personaje en esos tres momentos, lo que le sirve para nombrar los espacios en que se producía el diálogo en esos momentos culminantes: el ágora, los salones nobles, las calles florentinas; velando, así, y diversificando un poco más la referencia primigenia. En la tercera, cuando explica que lo fundamental reside, no en la realidad de esos momentos, sino en imaginarnos ahí desde nuestro presente tan impregnado por la tradición fundada en esas tres coyunturas. Entonces vuelve a nombrar las ciudades pero con la añadidura de las personalidades que detentaron su poder durante ese tiempo afortunado: Pericles, la familia Médici y los reyes franceses: Luis XIII, Luis XIV y Luis XV —«los mejores Luises» de los s. XVII-XVIII.

L'Atenes clàssica, la Florència del Renaixement, el París dels segles XVII i XVIII... [...].

[...] No costa massa esforç d'imaginar-lo, dic, enfundat en una altra indumentària, i circulant per l'àgora venerable, o discutint en els salons d'alguna emperrucada aristòcrata francesa del Set-cents, o dient-hi la seva en les disputes de carrer dels florentins respecte a la superioritat de Leonardo sobre Miquel Àngel. [...].

[...] D'aquí que un pugui permetre's el luxe de situar-se *in mente* en l'Atenes de Pèricles, en la Florència dels Mèdicis, en el París dels millors Lluïsos, i de trobar còmoda la hipòtesi. Potser el fet d'haver-hi viscut ens hauria resultat menys satisfactori. Però no es tracta d'això. Es tracta de l'operació imaginativa.

[...] Quan es parteix del fet que l'home és el tot, pot sortir Florència, París, Atenes: Praxíteles, Miquel Àngel, Couperin, Leonardo, Decartes. [...].<sup>400</sup>

Finalmente, en la última aparición, al explicar cómo hay una relación entre la conciencia de centralidad del hombre durante cada una de esas ocasiones y el surgimiento de grandes personalidades, nombra de cada ciudad uno de sus artistas más insignes. Para distinguirse de la citación anterior, agrupa las tres ciudades y, tras dos puntos, enumera conjuntamente cinco artistas, de modo aparentemente desordenado, pero sirviéndose del recurso retórico del quiasmo, rompiendo así la

---

<sup>400</sup> Fuster, «Solsticis de l'home», *L'home, mesura...*, I, pp. 185-188.

monótona vinculación de un artista por cada ciudad (pues sólo hay uno para Antenas y dos para cada una de las demás) y un artista por cada disciplina: hay un escultor, dos artistas múltiples (que incluyen las artes plásticas, la arquitectura o la ingeniería), un músico y un filósofo. De manera que, en efecto, la tríada sirve para estructurar una serie de casos ejemplares con una relación de equivalencia que, a diferencia de la dualidad, no sirven para oponerlos, ya fuere por lo que les asemeja o les diferencia, sino para mostrar con el mínimo de unidades una multiplicidad de casos variantes de lo estructuralmente idéntico.

## EL DEMONIO DE LA ANALOGÍA Y LA METÁFORA

Sería innecesario recordar cómo la analogía puede entenderse como una variedad de metáfora y cómo el mecanismo de la metáfora está en el núcleo del lenguaje, experimentando un uso especial cuando se usa en función poética<sup>401</sup>. Tal protagonismo de ambos tropos en el lenguaje en uso literario hace que su presencia en el ensayo —una de sus modalidades genéricas— sea constante. El decir de esta voz ensayística necesitará constantemente bifurcarse en dos niveles: uno contiene la explicación más general, donde se acumulan las referencias abstractas, sintéticas y conceptuales; y otro en el que se introduce la versión analógica de ésta anterior, donde se reproduce el término comparativo, esto es, el elemento que sirve para comparar lo explicado en el otro enunciado más conceptual. En esta versión análoga se trata de hacer más perceptible lo mostrado de modo preciso pero demasiado general, por eso se utilizarán referencias más imaginables y concretadas en algo fácilmente identificable por el receptor. En muchos casos, la voz opta no ya por comparar sino por metaforizar directamente, eliminando la explicación más general y quedándose sólo con la versión analógica, aquella que es un asidero sustancial para el lector.

Nicol recuerda que la «imagen viva» o el «caso particular» siempre «ocupan el primer plano» en la prosa ensayística. Mas, se advierte cómo «puede ser que la imagen y la metáfora no sean puramente auxiliares de la expresión, sino un remate,

---

<sup>401</sup> «Así, pues el movimiento secular de reducción de la retórica parece desembocar en una valorización absoluta de la metáfora, vinculada a la idea de una metaforicidad esencial del lenguaje poético... y del lenguaje en general.» Gérard Genette, «La Retórica restringida», *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 38. [«La Réthorique restreinte», *Figures III* (1972)].

aquello que se busca». Que es tanto como decir que, como «el propósito es comunicar luminosamente una idea», se trabaja para que el lector pueda «captarla con rápida intuición en el chispazo de la metáfora» y con ello se conseguirá que éste pueda «retenerla con más seguridad», con mucha mayor firmeza que «si hubiese llegado a ella a través de una secuencia opaca de fórmulas de raciocinio». Con lo que debe entenderse a la metáfora o imagen como procedimiento para una súbita, atrayente y segura asunción de la idea a la que el ensayo invita a su lector. Precisamente por eso, también hay que ponerse en guardia y advertir que, al mismo tiempo: «la imagen y la metáfora dan la conclusión ya hecha», por lo que ambos recursos: «eximen al lector del trabajo que costó llegar a la idea envuelta en ellas»<sup>402</sup>.

Los «autores que piensan “por imágenes”» serán aquellos en los que «el proceso de conceptualización implica simultáneamente el de imaginación, o producción de imágenes». Por tanto, aquél en el que es indiscernible la generación de conceptos y de imágenes. Ante éstos, Nicol tan receloso del ensayismo, vuelve a sentirse reacio al advertir que en «ciencia filosófica» tal «capacidad imaginativa puede ser perturbadora, si no se regula canónicamente». Inquieto por su falta de regulación, cree que la «imagen» en el «discurso científico» no debe «sustituir al concepto», pues sólo debe limitarse a «ilustrarlo». Es entonces cuando lanza una interrogación que no deja de tocar un lugar crítico del uso de la imagen: «¿cuántas veces hemos visto que el hallazgo de una fórmula feliz nos tienta insidiosamente a prescindir de un rincón de problema que no cupo en ella?». Una prevención que obliga a sopesar con mucha prudencia todo uso de una «fórmula feliz» entre las que suelen contarse muchas imágenes, porque tal felicidad puede ser directamente proporcional con la simplificación devastadora que pueda imponer sobre el problema tratado<sup>403</sup>. Por eso su reticencia no le abandona y vuelve a sentenciar que «la imagen no es más que un

---

<sup>402</sup> «[...] El caso particular, la imagen viva, son casi siempre el estímulo de la ideación y ocupan el primer plano. Incluso puede ser que la imagen y la metáfora no sean puramente auxiliares de la expresión, sino un remate, aquello que se busca; porque si el propósito es comunicar luminosamente una idea, el lector puede captarla con rápida intuición en el chispazo de la metáfora, y retenerla con más seguridad que si hubiese llegado a ella a través de una secuencia opaca de fórmulas de raciocinio. La imagen y la metáfora dan la conclusión ya hecha, y eximen al lector del trabajo que costó llegar a la idea envuelta en ellas.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 254-255.

<sup>403</sup> «Se supone, por tanto, que hay un trabajo previo, y que éste lo llevó a cabo en silencio el autor, aunque luego omita dar cuenta de él. Pero no siempre es así. Hay autores que piensan “por imágenes”, o en quienes el proceso de conceptualización implica simultáneamente el de imaginación, o producción de imágenes. Pero en ciencia, en ciencia filosófica, esta capacidad imaginativa puede ser perturbadora, si no se regula canónicamente. Porque el oficio de la imagen en el discurso científico no es el de sustituir al concepto, sino el de ilustrarlo. ¿Cuántas veces hemos visto que el hallazgo de una fórmula feliz nos tienta insidiosamente a prescindir de un rincón de problema que no cupo en ella? [...]», *ibidem*, p. 255.

recurso», esto es, un mero «auxiliar subalterno de la expresión». Mientras que «la expresión es netamente conceptual». Hasta el punto de trazar él mismo una metáfora quizá también un tanto simplificadora, al plantear que en el discurso el «protagonista» o «señor de la escena» siempre es «el concepto», a la vez que la «imagen» sólo puede ser «su sirvienta» o «su comparsa»<sup>404</sup>. Por lo que las propulsivas potencialidades de este recurso, siempre deben medirse con un temple precavido para desvelar al mismo tiempo la hondura de sus riesgos.

Aceptada la cautela, debe acordarse a convenir que, básicamente, «el ensayista utiliza figuras poéticas, imágenes y metáforas, pero no para quedarse en ellas enajenado», como tampoco «enajenando al lector en el puro goce estético», lo cual supondría una forma de «traicionarse a sí mismo». Pues como es obvio y se verá, el ensayo tiene como intención «no sólo decir algo, sino algo *sobre* algo» y resulta que este «algo», «objeto» o «tema», tiene el efecto de que al ensayista lo «enclaustra dentro de cierto ámbito», o sea: «le impone límites de contenido y de forma» a su discurso. Una restricción que se traduce en que «obliga a mantener en todo lo posible la más estricta adecuación entre el signo y lo significado, entre la palabra y la idea»<sup>405</sup>. No obstante, la función que permite la «metáfora» es clara, pues la permanente «necesidad de atrapar la idea emergente», hace necesaria la propia «metáfora», debido a su naturaleza de «expresión rápida y alusiva» o «expresión vaga». Todo ello como consecuencia de la habitual «falta de tiempo para el desarrollo global de los problemas» en este género más bien fugaz, factor que puede inclinarle a un empobrecedor «aspecto de unilateralidad»<sup>406</sup>.

Por tanto, el uso persistente de la analogía y la metáfora en el ensayo puede presentar problemas cuando se emplean indiscriminadamente. El mismo hecho de poder concebirse no quiere implica que lo ahí contenido alcance algo así como un

---

<sup>404</sup> «[...] Aquí sí, la imagen no es más que un recurso, un auxiliar subalterno de la expresión, porque la expresión es netamente conceptual: el protagonista, el señor de la escena es el concepto, y la imagen no es más que su sirvienta, su comparsa.», *ibidem*.

<sup>405</sup> «[...] El ensayista utiliza figuras poéticas, imágenes y metáforas, pero no para quedarse en ellas enajenado y enajenando al lector en el puro goce estético. De lo contrario, se traicionaría a sí mismo, porque su intención es o debe ser no sólo decir algo, sino algo *sobre* algo; y ese algo, que es su objeto o su tema, lo enclaustra dentro de cierto ámbito, le impone límites de contenido y de forma y lo obliga a mantener en todo lo posible la más estricta adecuación entre el signo y lo significado, entre la palabra y la idea.», Virasoro, «El ensayo», p. 74.

<sup>406</sup> «[...] La necesidad de atrapar la idea emergente le hace necesitar de la metáfora, de la expresión rápida y alusiva o de la expresión vaga, por falta de tiempo para el desarrollo global de los problemas. Por eso quizá se acentúan en las definiciones de ensayo el aspecto de unilateralidad.», Ciriaco Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, p. 49.



súbito estatuto de verdad. La posibilidad de trazar una relación puede hacer pensar que tal versión analógica o tal metáfora constituya el hallazgo de una «realidad». Pero eso puede no ser así, pues la vinculación entre un elemento determinado con otro debido a su semejanza, no tiene por qué traer aparejada la noción de «identidad» entre lo comparado y lo comparativo. Es más, en algunas ocasiones, la facilidad con la que los términos de la analogía coinciden, la fluidez con la que parecen coincidir al conformarse una metáfora o una analogía, mediante una relación de una cosa con otra, ya debería hacer sospechar que su virtud es formal, pero no necesariamente semántica. Ese tipo de sospecha es, quizá, la que viene a deslizar el apotegma con el que Sánchez Ferlosio inaugura su *Vendrán más años y nos harán más ciegos*:

Lo más sospechoso de las soluciones es que se las encuentra siempre que se quiere.<sup>407</sup>

También sospecha Savater ante la facilidad de algunas analogías muy establecidas y asumidas casi como necesarias. Lo hace al defender su «Apología del sofista», replicando una de las acusaciones que se le han lanzado, basada en una metáfora espacial muy común al analizar un texto analítico sobre alguna cuestión compleja: lo «superficial», entendido como simple, ligero y, por tanto, negativo; frente a lo «profundo» que es lo complejo, grave y, en consecuencia, positivo. Se fija en ese calificativo y logra desacreditarlo progresivamente. Primero, lanzando una conocida máxima de Paul Valéry, en contra de la misma noción de «profundidad», advirtiendo que no se sirve de ella por la habitual paradoja que aparentemente suscita. Después especifica los casos en que tal calificativo todavía podría aplicarse sobre algunas corrientes filosóficas. Pero lo revelador viene más allá, cuando advierte los casos en que tal lógica de lo «profundo» positivo frente a lo «superficial» negativo se descubre como errada. Para hacerlo, en lugar de huir de esa inadecuada metáfora y tratar de proseguir el enunciado con una explicación despojada de cualquier ejercicio analógico, prefiere continuar esa periclitada metáfora y decantarla hacia la interpretación exactamente contraria, la negativa: lo profundo a veces es «lo hundido hasta el fondo».

---

<sup>407</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 9.

Uno de los reproches más generalmente hechos al texto precedente es el de *superficialidad*; en este caso, quizá no fuera mero gusto por la paradoja replicar aquello de Valéry: «Lo más profundo es la piel»; y es que se puede desdeñar como «superficial» lo que se pretende inmediato e ignora su inserción en la universal mediación, tal como ocurre con buena parte el «realismo socialista» (en su versión filosófica) y con la casi totalidad de la llamada filosofía analítica; pero a veces se confunde lo profundo con lo que *se ha hundido hasta el fondo* —se ha ido a pique— bajo el peso de las interpretaciones establecidas, completas, pretendidamente *objetivas*, cada una supuestamente única y excluyente: recuperar en tal caso la superficie, abrir de nuevo paso a la infinitud de las interpretaciones, repetir las palabras que habían sido excluidas de la problemática *lícita*, es la tarea más humorística y más ligera, más *alta*, más profunda...<sup>408</sup>

Ante tal hundimiento náutico por el lastre de los discursos heredados y establecidos como objetivos y unívocos, aboga por volver a la «superficie», liberado de tal peso, con un discurso opuesto que permita la multiplicidad interpretativa y emplee las palabras excluidas en el otro discurso. La clave reside en esa mirada crítica sobre la metáfora fosilizada, a través de una réplica que continúa la misma figura poniendo totalmente del revés su lógica valorativa. Al hacerlo, no sólo rompe en su misma matriz la eficacia visual de tal recurso, sino que se sirve de él para modificar su valor, gracias al añadido de la lógica marina: lo «superficial» es ahora lo que se mantiene a flote, mientras que lo «profundo» es lo hundido en el fondo marino como un pecio. Al hacerse inmediatamente perceptible, la comprensión para el lector no puede ser más instantánea y eficiente.

Esta inclinación por detectar las metáforas establecidas para transformar su lógica se reproduce en otra reflexión savateriana en la que retuerce una de éstas hasta el punto de parecer inicialmente paradójica, hasta que tal sensación se disuelve. Lo hace en un apartado de su panfleto en que está mostrando la «falacia» del denso concepto de la «igualdad». Plantea que como la igualdad es una demanda del que está «abajo», no busca *ascender* a nadie, sino *rebajar* hasta esa posición «baja» del que la reclama, de ahí que se suela considerar un peligro para el preponderante. Pero, por otro lado —y aquí empieza a inocular lo paradójico— la «igualdad» también puede ser lesiva para los «inferiores»: los necesitados y, sobre todo, para los que no producen ni lo mínimo aceptable para el mercado. Es entonces cuando toma la metáfora social comúnmente aceptada del estar «abajo» en tanto inferior y «arriba» en tanto superior, desarticulándola: el improductivo total, el más inferior está «arriba», mientras que los preponderantes están «abajo». Para resolver lo que parece una

---

<sup>408</sup> Savater, «Epílogo a la ‘Apología del sofista’», *Apología del...*, I, pp. 37-38.

contradicción, vuelve a proseguir la lógica de la analogía inicial, reproduciendo otra distinta que introduzca la lógica que ponga del revés la vieja analogía piramidal de la sociología basada en el ardid de la «altura», que vuelve a usarse aquí pero modificando los valores que traspone, a través de una dura analogía escénica.

[...] No hay verdadero abajo por debajo del límite de aceptabilidad productiva mínimo: quien crea que la igualdad sólo daña a los ricos, los poderosos, los exuberantes, puede preguntar a los niños —[...]— o también a los viejos, a los enfermos, a los locos, a los pueblos primitivos, a las mujeres, a los vagos, a... Y es que éstos no están realmente abajo, los verdaderamente inferiores están por encima de otros como el condenado a la horca está por encima de los mirones de la plaza cuando ha subido al cadalso y quiere ascenderlos a todos a su mínimo, a su picota, por las mismas razones que el reo quisiera ver a todos compartir su patíbulo... [...].<sup>409</sup>

El totalmente inferior, como el verdadero *condenado* que es, está «elevado» en un cadalso, un poco por encima de otros que —como mínimo— no están condenados, pero que están más «abajo», como los que contemplan su próxima ejecución. Sin necesidad de entrar aquí en la cuestión que traslada, de nuevo puede constatar que, ante las más acostumbradas y estrechas metáforas, se impone la necesidad de descoyuntarlas desde el propio idioma analógico, prosiguiéndolo y elaborando una analogía todavía más perceptible e imaginable en el que, no sólo se vuelve del revés su lógica, sino que se introducen unas caracterizaciones que incrementan el sentido del objeto referido: el más ínfimo en la escala social es *como* un condenado a la horca. Podría trazarse cierta analogía de esta mirada savateriana con la de Orwell, pues en ambos se cumple «una característica de desenmascaramiento lingüístico», en el caso del inglés, entre tanta cosas, cuando trata «el eufemismo como artefacto del sistema»<sup>410</sup>. Y en correlación con esto, también comparten un «estilo antibarroco», que se presenta como «incompatible con otros estilos desde el punto de vista moral y puramente formal» y que entraría en cierta confrontación con el caso de Vázquez Montalbán<sup>411</sup>.

---

<sup>409</sup> Savater, «Las falacias del Todo», *Panfleto contra...*, III, p. 69.

<sup>410</sup> «En tercer lugar hay en Orwell y en Savater una característica de desenmascaramiento lingüístico que los une. Uno de los grandes libros de Orwell es *La política y la lengua inglesa*, que más allá naturalmente de las reflexiones de los clásicos sobre el asunto, es la primera gran construcción moderna sobre el eufemismo como artefacto del sistema. [...].», Espada, «Savater: escritor de periódicos», p. 71.

<sup>411</sup> «El estilo antibarroco de Fernando, tan absolutamente cercano al Orwell que yo conozco, es incluso incompatible con otros estilos desde el punto de vista moral y puramente formal que han sido casi sus contemporáneos. Sería muy interesante que alguien un día comparase los escritos de Manuel Vázquez

En otro lugar, al inicio de la extensa disertación marcial que Sánchez Ferlosio emprende sobre una disyuntiva habitual en la época en torno a las fuerzas armadas, como cuestión pendiente tras la democratización española y la integración europea: si un ejército debe seguir siendo de «reclutamiento» o devenir «profesional». Para hacerlo, se fija en una de las «metáforas» con las que se denomina —honrándolo— al «ejército» con respecto a su relación con el conjunto del estado. Se trata de aquella que ya ha apuntado antes: el ejército es *la zarpa* del estado. En ella encuentra una mutación peligrosa: la «metáfora» al no querer sólo ilustrar el referente, sino encarecerlo, puede convertirse en «metonimia». O sea, la metáfora que «traspone» un referente inicial por otro, con el que guarda alguna relación de *semejanza*, puede pasar a actuar como metonimia, que «desplaza» la denominación de un referente al adoptar el nombre de otro con el que guarda una relación de *proximidad*. Se refiere a la metonimia de tipo sinécdoque, en el que se desplaza el nombre de la «parte» hacia el «todo» o viceversa. Detallado este fenómeno, entra a observar el malévolos trueque de esta metáfora inicial del «ejército como zarpa», que parecía una mera imagen más hecha para «ensalzar» que para «explicar» la función del ejército en el estado; pero que se puede revelar como un oscuro síntoma de la monopolización de esta milicia sobre su país entero.

II. Antes, quiero que quede bien sentado que lo que encuentro a lamentar en las imágenes puramente honoríficas no es, por supuesto, que hagan honor o incluso condecoren a quien se lo merezca, sino el que, estando siempre abocadas a excederse en el énfasis que desvía el interés de la función ilustrativa a la encarecedora, sean metáforas permanentemente expuestas a trocarse en metonimias, igual que cañas que se vuelven lanzas. La metonimia, en la especialidad que se designa por «sinécdoque», es, como se sabe, la figura retórica que consiste en nombrar el todo con el nombre de la parte. [...] No es malo que el hombre baje a hacerse cosa, pero sí que lo es que la cosa suba a hacerse hombre. Por poner un ejemplo cualquiera: no es malo que el cuerpo entero de la patria, en un trance de peligro, se haga todo zarpa; que la entera ciudadanía ateniense y plateense se haga, ante el ataque de Darío, sólo espada, para salir a batirse y vencer en Maratón; sí es malo que la zarpa de la patria, la espada profesional de la milicia pretoriana, se erija ella sola en cuerpo entero de la patria, en única ciudadanía dirimente, quitando un emperador y alzando otro, a su exclusivo antojo y albedrío.<sup>412</sup>

---

Montalbán y Fernando Savater. Si algún día alguien tiene el entretenimiento de comparar cómo están escritos los artículos de uno y otro, se dará cuenta de hasta qué punto el estilo de Vázquez Montalbán, apreciable por muchas otras razones, no es nada más que una suerte de “casticismo pop” en el cual se muestran presentes todos los vicios de la vieja retórica española. Y elijo el ejemplo de Manuel, que fue una persona muy querida por mí, para desmentir otro de los tópicos que suelen circular respecto a la escritura sobria y antirromántica.», Espada, «Savater: escritor de periódicos», p. 74.

<sup>412</sup> Sánchez Ferlosio, *Campo de Marte. I. El ejército nacional*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, II, p. 13-15.

El problema no está en que el país entero, el estado —el «hombre»— sea desplazado con esa sinécdoque a ser una «parte» de sí: a ser todo ejército, es decir, a convertirse por sinécdoque en «ejército», en tanto término sustitutivo del conjunto que sólo es una parte de él, pero que es más perceptible o inmediato —por eso aquello de: «hacerse cosa», ser la «zarpa» o «espada» de la patria. Para ello alega el caso histórico de cómo Atenas y Platea se vieron urgidos a hacer frente al desembarco de los persas dirigidos por el rey Darío, en la playa de Maratón. La reducción de toda la ciudad a ser sólo milicia, en un momento de urgencia, es aceptable. He ahí el tipo de ejército de reclutamiento por el que se inclina Sánchez Ferlosio, en el que es el conjunto de la ciudadanía la que es responsable de su defensa. Pero el peligro lo encuentra cuando el ejército se ha convertido en «profesional», con un grupo de ciudadanos que se dedica exclusivamente a detentar la defensa del conjunto de la ciudadanía. Es entonces cuando esa milicia profesional puede desplazar —«por sinécdoque»— su sentido y pasar de ser una sección del estado gestionado por un grupo profesional, a postularse como *todo* el estado y, por tanto, gracias a su monopolio de la violencia podría dirigir el destino del país. Ahí está el sutil ejemplo de la guardia pretoriana que durante el Imperio romano reproducían este *desplazamiento* y eran capaces de poner y quitar emperadores, a pesar de que su función era escoltarlos.

Su averiguación sobre esta dualidad central entre el «ejército profesional» y el «ejército de reclutamiento» radica en la indagación de ese mecanismo lingüístico que sirve y demuestra la manipulación que pretende sembrar el ejército profesional. Al hacerlo, considera la lógica de ese recurso lingüístico y advierte de sus peligros: el exceso al encarecer mediante una metáfora la importancia de la «parte» de una «cosa» *entre* sus otras partes es lo que hace que tal «metáfora» derive en «metonimia». La razón la encuentra en que, si se pretende resaltar la importancia de «una parte» *entre* las «otras partes del todo», es porque en realidad se quiere resaltar la importancia de esa «parte» *sobre* las «otras partes del todo», pues ese es el efecto ineludible que siempre produce la acción de *resaltar* una determinada cosa respecto a su conjunto. Ahí está el problema de la metáfora que al querer singularizar algo trasponiéndolo con otro término, en realidad está desplazando su sentido de esa parte singular inicial hacia la otra cosa que tiene cerca, su conjunto. Lo mismo que más adelante vuelve a encontrar en otra malévola metáfora sobre la milicia profesional:

Diciendo que el ejército es la columna vertebral del estado, de la nación o de la patria, *casi* se está diciendo que el ejército es *casi* el propio estado, que equivale *prácticamente* a la nación, que *viene a ser* como la patria misma. Se sabe que no hay más que un solo paso, un simple salto, un leve v[u]elo, un corto tramo, para confundir la parte con el todo, como cuando de decir que el ejército es «la salvaguarda de lo permanente» se pasa a decir *tout court* que el ejército es lo permanente.<sup>413</sup>

Si para encomiar al ejército hay que formular la metáfora de «columna vertebral» del estado, es porque en realidad se le está derivando en metonimia-sinécdoco y que el sentido de «ejército profesional» se desplace a otro referente cercano: el «estado». El ejército *es* el estado. No protege al estado, que debería ser lo «permanente» que debe conservarse, sino que él es el estado; él, lo que siempre permanece<sup>414</sup>.

Este interés por lo marcial será un tema muy persistente en Sánchez Ferlosio y lo compartirá con Benet<sup>415</sup>, cuyo afán por la estrategia militar será usado como óptica desde la que aproximarse a distintos capítulos históricos. Pero en la voz de Benet hay un uso continuado de analogías y metáforas para moldear su enunciado. Como si en una relación proporcional, cuando su discurso más se adentra en cuestiones de notable complejidad, más necesita del mecanismo traspositivo que lo vierta en referencias perceptibles e imaginables, hasta el punto de hacerse evidente que sus exploraciones por la «incertidumbre» desvelan un yo benetiano que piensa por imágenes y traduce siempre a magnitudes, a tres dimensiones, lo abstracto. Es un vicio de materializarlo todo, una profusión de lo visible, lo imaginable, una constante referencia plástica,

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, III, p. 16.

<sup>414</sup> Es innecesario recordar la pertinencia de estos análisis en torno a la naturaleza del ejército y su función en el estado, respecto al contexto de su publicación (1986), no ya debido a la herencia de un s. XIX y XX español repletos de golpes de estado de manos del ejército, sino por la continua espada de Damocles que supuso durante la transición a la democracia el «ruido de sables»: no sólo por el único que se ejecutó en buena parte el 23 de febrero de 1981, sino por tantos otros capítulos como el malestar militar por la legalización del Partido Comunista el 9 de abril de 1977 o todas aquellas conspiraciones que fueron sofocadas en su fase más o menos embrionaria: la «Operación galaxia» desarticulada en noviembre de 1978, así como la que preparaba una asonada para el 27 de octubre de 1982 o, la última de ellas, que proyectaba un golpe para el 2 de junio de 1985 (estas dos conspiraciones, muy silenciadas por los medios de acuerdo con una estrategia apaciguadora del gobierno). Todo lo cual recuerda la importancia en el ensayismo de hacerse cargo de la «actualidad» para, a su vez, elevarla a un discurso que la supere.

<sup>415</sup> Un interés por lo militar que ambos comparten con un periodista amigo compartido y especialmente también de Martín Gaité: Miguel Ángel Aguilar Tremoya (1943), esposo a su vez de la periodista Jubi Bustamante, y que, además de la crónica política y parlamentaria, se especializó en cuestiones de defensa, empleando un semejante uso de los conocimientos estratégicos para su escritura periodística. Entre sus libros sobre lo militar, hay dos títulos realizados junto a Rafael L. Bardají López, uno de ellos muy cercano a la cuestión planteada por Sánchez Ferlosio en *Campo de Marte I. El ejército nacional*, se trata de: *El servicio militar: ¿obligatorio o voluntario?*, Madrid, Tecnos, 1992 y en otro orden: *La Perestroika y el poder militar soviético*, Madrid, Tecnos, 1989.

visual e incluso táctil. Sin duda, incide en ello el injerto en su ensayo de las disciplinas técnicas del propio Benet: la planimetría, la física, la hidráulica, la geotécnica y, de su mano, la arquitectura, la estrategia militar, así como la pintura. Pues por más que le guste enzarzarse en conceptos de elevada abstracción, siempre necesita hallar un suelo en el que posarse y cuajar en algo visible.

A veces la analogía es muy explícita y da una clara traducción casi didáctica de una noción. Por ejemplo: unos «preceptos morales» que un individuo no respeta y, en consecuencia, quedan en una situación de ruptura y suspensión que son comparados explícitamente con una imagen muy plástica y de regusto muy cinematográfico, a la vez que muy propia de la imaginería de un ingeniero:

[...] Y así me veo un día en la clase de ética sometido a la primera pregunta: «Dígame, joven, ¿qué entiende usted por la moral?» para poderle responder con cierto pedante desenfado: «Es la doctrina que explica las limitaciones del hombre». Pues bien, el hombre que para sí mismo no respeta ninguna de las limitaciones vigentes es aquel que adquiere la voluntad de sacrificio y ante el cual las reglas y normas de la moral quedan cortadas y suspendidas sobre su propio vacío, como pueden colgar las vías de un ferrocarril sobre un puente volado con dinamita. [...].<sup>416</sup>

La estampa espectacular es especialmente cinematográfica<sup>417</sup> tanto por su acción como por la tensión sugestiva de esas vías que se tornan en lo contrario de la estabilidad que debían constituir las y cuyo probable fatal advenimiento de un convoy hacia ese abismo da potencia argumental al permitir imaginar la secuencia posterior, igual que al figurar la previa: esa espectacular voladura y el fácil desvanecimiento de lo que parecía inalterable. Pero sucede que la desproporción entre el término a comparar: el estado en que quedan las normas morales cuando una persona las vulnera al no aceptar ninguna limitación y la contundente escena que se convierte en su término comparativo hacen sospechar cierta gratuidad lúdica en tal analogía. Hasta el punto que el uso de este recurso parece tan recalcado, evidente y desproporcionado que revela una verdadera intención paródica. Como fina parodia es todo el texto en el que aparece y su tema: un remedo de «epístola moral» en la que se conmina a una tal Laura a que se retracte de su voluntad de separarse de su marido.

---

<sup>416</sup> Benet, «Epístola moral a Laura», *Puerta de...*, pp. 77-78.

<sup>417</sup> Son bastantes los referentes cinematográficos de los que esta imagen puede beber, pero sin duda su referente es la escena final de *The Bridge on the River Kwai* [*El puente sobre el río Kwai*] (1957) de David Lean, en el que el famoso puente es dinamitado justo cuando está por pasar su tren inaugural.

En otras ocasiones, el uso del desdoblamiento analógico se basará en el uso de referencias de distintas disciplinas afectas al yo benetiano para tratar de indagar algún aspecto literario. Es lo que va a pasar con mucha frecuencia a lo largo de su inicial título ensayístico *La inspiración y el estilo* en el que, a pesar de la claridad de su objetivo, su dicción va a estar llena de giros analógicos que, al introducir aspectos de otras disciplinas, van a ir sorprendiendo la recepción. Así, cuando necesite dar un ejemplo de uno de sus planteamientos, como el que afirma que la obra literaria crea su propio *problema* —en forma de «hueco»— que debe ser *solucionado* —«rellenado»— por la escritura. Para dar cuerpo a algo tan etéreo, recurre a un detalle mínimo del arte arquitectónico que reproduzca esa misma combinación de «problema» al que se le aporta una «solución», si bien advirtiéndole que en el caso de la obra literaria el fenómeno no sucede con esa claridad, porque el *problema* en ésta es siempre un problema creado: la invención de un *vacío* al que se le busca una solución a través de otra invención artificiosa.

Rara vez le es dada al hombre de letras la inmensa fortuna del tema original: las dos hermosas volutas con que Alberti resolvió en Santa María Novella el vacío de la fachada creado, en ausencia de las torres, por el desnivel entre la nave central y las laterales representa una especie de problema y solución de trazado que con muy poca frecuencia se reproduce en el curso de una obra literaria. Muy al contrario, la obra literaria, en un principio, carece de cláusulas y problemas porque no es nada; todo es un problema creado por una vocación cuya tarea inicial no es otra que la invención —más que el descubrimiento— de un vacío que se pueda solucionar después, con mayor o menor fortuna, con un artificio específico. La paradoja es tanto más notable por cuanto ese artificio tampoco existe previamente, sino que se tiene que inventar progresivamente y en reciprocidad con los contornos de un hueco que evoluciona con él, a partir de un primer momento de confianza.<sup>418</sup>

La invención de la solución del par de volutas para salvar un hueco<sup>419</sup> da una consistencia visual y palpable, que logra cuajar esa idea tan original sobre la creación literaria que, por pretender un alcance tan general sobre el hecho literario, es ineludiblemente abstracta. Pero hay una analogía todavía más central en todo el conjunto de *La inspiración y el estilo* que ha logrado sintetizar la atrevida denuncia

---

<sup>418</sup> Benet, «Introducción», *La inspiración y el estilo* (1966), Barcelona, Seix Barral, 1973, I, pp. 28-29.

<sup>419</sup> *Vid. fig. 3*, p. . Este caso tiene su clave en el hecho de que a León Battista Alberti le fue encargada la fachada del templo gótico de Santa María Novella en Florencia, que se acababa de consagrar después de un largo periodo de construcción (1279-1420) y que el arquitecto renacentista culminó en 1470. De modo que, efectivamente, se encontró con un «problema» que le antecedió: qué hacer con los ángulos vacíos que quedaban a los dos lados de la fachada, provocada por la diferente altura entre la nave central y las dos laterales, que no eran ocultados por el habitual par de campanarios, tan frecuente en los templos góticos. Ahí estará la original solución de las dos volutas, que son un artificio sin función técnica, sino sólo estética, y que luego se extenderán en la arquitectura posterior en tantas fachadas.



que Benet hace sobre la literatura española y que ha servido como símbolo de su postura estilística, alzándose como la imagen y el concepto más célebre de todo el libro. La idea es la de un capítulo histórico en el que la literatura y el arte en España abandonan la altura de la tradición de lo que se conoció como «estilo sublime», el propio de la épica o epopeya, la tragedia y los demás géneros elevados. En un punto del siglo XVII, las letras españolas pasan a un estilo marcado por un costumbrismo realista, es decir, descienden a una mezcla de lo que clásicamente se denominaba como «estilo mediano» y «estilo humilde». Para plasmar esta malhadada conversión, traza una escena casi alegórica en la que aparecen: la epopeya personificada y una taberna.

[...] En tal momento la epopeya, cansada tal vez de tanto héroe y tanto Olimpo, entra furtivamente en la taberna para descansar sus dilatadas pupilas con las medias luces de los interiores humildes, para volver a saborear los caldos plebeyos y regalar su oído, ensordecido por el toque de los clarines y el galope de los caballos, con las delicias de la lengua llana y los giros de la gente común.<sup>420</sup>

La alegoría en la que deriva esta expresión metafórica no puede ser más resolutive. El retrato de esa escena y su incoada narratividad es, en sí, una puesta en práctica de tal «costumbrismo», además de remarcar muy bien el carácter liminar que quiere darle a ese momento, mediante la *entrada* en ese nuevo estado. Para ello es definitiva esa delicada confrontación de las referencias épicas, bajo el signo del «cansancio» y la saturación: el «héroe», el «Olimpo», el «toque de los clarines», y el «galope de los caballos»; frente a las costumbristas, bajo el signo del «descanso delicioso»: la «taberna», las «medias luces de los interiores humildes», los «caldos plebeyos» y la «lengua llana y los giros de la gente común». La imagen simbólica acabará por titular el capítulo («La entrada en la taberna») en el que va a reseguir el proceso de abandono y ridiculización del «gran estilo» clásico y esta masiva adhesión al costumbrismo en las letras españolas, entre mitad del XVII y durante el XVIII, con un caso pictórico como Velázquez como síntoma de esta mutación y con José Cadalso como paradigma de la desorientación subsiguiente. La descripción del inicio de este fenómeno es básica porque necesita advertir, desde una mirada bastante maximalista, que tal dinámica degradante y limitadora prosigue hasta sus días, de la que su narrativa es un arrojado intento por zafarse de ella. Luego, la voz benetiana muestra

---

<sup>420</sup> Benet, «La entrada en la taberna», *La inspiración...*, IV, p. 90

una constante necesidad por estas analogías que filtran su mirada, para tratar de explicar, en este caso, esa tan inasible materia literaria.

El protagonismo de la analogía puede ser tal que se convierta en el principal modo de expresión de un fenómeno central, así sucede cuando Martín Gaité adopta su metáfora del «coser» como trasposición de «escribir». Ésta no la adoptará sólo puntualmente para decir de otro modo esa acción sobre la que tanto va a reflexionar a la vez que la está ejecutando, sino que se convertirá en una de las formas principales para denominar la tarea de escribir. Este «coser» aparecerá a lo largo de la mayoría de sus ensayos en donde se vea llamada a hablar de la escritura, pero tendrá una presencia muy procelosa en todo su itinerario sobre el «contar» en *El cuento de nunca acabar*, donde en uno de sus prólogos ya aparece anunciada directamente como el aviso de la metáfora persistente que va a atravesar los ensayos que siguen. En ese segundo prólogo relata la dificultad que experimentó para iniciar este conjunto y explica cómo ante tal abismo empezó a realizar unas «notas provisionales» de las cuales pasa a incorporar algunas al propio prólogo directamente y entrecomilladas. Se trata de una muestra más de ese gesto tan gaitéano de reflexión sobre la *cosa* misma (ya sea el propio ensayo, el fenómeno de la escritura, su experiencia o a sí misma) y la necesidad de comunicar un relato que transparente el propio «hacerse» de esa reflexión. Una de esas notas incorporadas al prólogo presenta esta analogía del coser.

«[...] Ponerse a contar es como ponerse a coser. “Para las labores —decía mi madre— hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia.” Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. [...]»<sup>421</sup>

El contar como el coser. Esa acción narradora que tanto la perseguirá aleja toda suerte de vaporosidad al materializarse en una acción cotidiana que logra dar objetos paralelos a esos factores inasibles del narrar: «hilo, madeja, ovillo, aguja, puntadas, coser, bordar, vainica, tejido...», serán la parte emergida de un fenómeno que sería difícil de delimitar. Sin duda, Martín Gaité asume una metáfora con la que históricamente se han denominado distintas facetas de la escritura, pues como es sabido del *textus* latino derivan en castellano tanto el patrimonial «tejido» como el cultismo «texto».

---

<sup>421</sup> Martín Gaité, «La aparición de la mentira», *El cuento...*, I, p. 28.

En alguna otra ocasión, la imaginación analógica imanta algún retazo con tanta potencia y en un sentido tan básico que parece una fiel reproducción de la percepción infantil, tan marcada por este vicio comparativo. Así parece querer trasladarlo Sánchez Ferlosio en uno de sus mínimos apuntes en el que la comparación de un objeto con otro, recuperado del recuerdo pueril, sirve para sonsacar una relación con algo tan inasible como un sentimiento.

*(Tiempo de emigrantes.)* Aquellos grandes fuelles que unían los vagones de los trenes de mi infancia eran los grandes acordeones que a lo largo del viaje y de la noche iban gimiéndole al alma del viajero que se alejaba de todo lo querido el desgarrado tango de la separación y la distancia.<sup>422</sup>

El fuelle del tren es el mismo que el del acordeón, una relación desde la obvia semejanza de la forma pero no desde la proporción, así como una extrema divergencia de su función como objeto revela un tipo de vinculación analógica propia de la conciencia infantil: fijada y motivada sólo por uno de sus aspectos y desasida de cualquier otra función interesada. Luego, aparecido el acordeón, parece que es la conciencia adulta la que cierra el círculo interpretativo, relacionando esos objetos recordados: el «tren» y el «acordeón» con la «música», que apunta a esa emoción tan ligada al tren: el desgarro de la migración y ese acordeón relacionado con uno de sus géneros musicales: el «tango», que tanto pueden vincularse a la recreación de esa melancolía y, a su vez —aunque más vagamente— a un destino clásico de la emigración española: Argentina. Esta suerte de «greguería»<sup>423</sup> en la que la analogía infantil recordada, en lugar de descartarse o contemplarse como gesto congelado del pasado, se usa para persistir en ella, explorando sus posibilidades, dando una interpretación que hace coherente el conjunto desde el objeto de interés de la infancia hacia el del presente adulto.

En otros casos el decir metafórico quedará más subyugado a una densa especulación, pero su papel será imprescindible para dar curso a ésta. Por eso proliferan por doquier «numerosas dualidades internas», las que el propio Sánchez Ferlosio denomina: «“mis inevitables oposiciones binarias”», con las que «analiza el

---

<sup>422</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 90.

<sup>423</sup> «¿Insuficiencia expresiva? Nunca. Difícilmente puede tenerla quien acuña una metáfora tan fulgurante al describir al lobo como “fiebre de sombra y maleza”, quien traza una greguería como la que compara los fuelles de los vagones de ferrocarril con el acordeón de una despedida, o quien llega a una síntesis verbal tan sarcástica como “la telúrica pedantería del narcicismo andaluz”».», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 199.

reflejo textual de tanta pareja conflictiva», pero en las que se «subraya la decidida elección ferlosiana del término positivo»<sup>424</sup>. Una de éstas se concreta en torno a dos actitudes humanas: la «Obstinación» de quien sabe el lugar insobornable en donde está su deseo, su felicidad, opuesto al «Posibilismo» de quien adapta sus objetivos a lo fácilmente plausible. Para hacerlo, traspone ese vago *objetivo final* de todo individuo al concepto de «patria» y con ello realiza otras trasposiciones ya fosilizadas: el *curso vital* como «camino» y el *individuo* en tal sucesión como «caminante». Con lo cual alcanza una plasmación siempre eficaz: la espacial. El objetivo deseado es «patria», la sucesión vital hacia él, «camino» y quien actúa en ello, «caminante». La distinción entre un caso y otro de la dicotomía está en la actitud de cada caso ante la dificultad del camino: al obstinado no le modifica su convicción del lugar donde está ese objetivo, mientras que al posibilista le determina la ubicación y la naturaleza misma de tal objetivo.

(*Obstinación contra posibilismo.*) Elegís patria en el mapa de los lugares accesibles, y aun le negáis la índole patria a cualquier sitio que como inaccesible se presente. Pero no son las buenas o malas condiciones del camino, su impracticabilidad o aun su inexistencia, no es la fortaleza o la debilidad del caminante, ni lo sería tan siquiera una parálisis que le impidiese todo caminar, lo que ha de tener en esto la última palabra, pues nada de ello es cosa que pueda, en modo alguno, tomarse por criterio para determinar el lugar al que hay que ir, la incondicional patria del deseo. La propiedad inapelablemente distintiva de la felicidad consiste en que aun sin jamás haberla conocido o vislumbrado entre las nieblas del ensueño, cada cual, hasta el más desventurado, sabe perfectamente que sabría reconocerla, y con tanta certidumbre que hasta el más persuasivo de los hombres se estrellaría en el disuasorio empeño de decirle: «Te equivocas, no es la que te imaginas, sino esa que está ahí».<sup>425</sup>

La metáfora espacial colma su función con esta expresión del firme obstinado ante el oscuro posibilista, que pretende adaptarse la «felicidad» o patria a un lugar fácilmente practicable y en el que resuena ese deíctico «ahí». La trasposición espacial sirve para dar sustancia precisa a esa extraña certidumbre que inculca la etérea felicidad: uno sabe *dónde* está, y ningún otro *lugar*, por despejado y apacible que sea, puede sustituir ese «suelo patrio».

---

<sup>424</sup> «[...] la existencia de otras numerosas dualidades internas (“mis inevitables oposiciones binarias”, en ironía del autor: infancia/adolescencia, naturaleza/cultura, objeto/sujeto, placer funcional objetivo/placer funcional subjetivo, ajo/cebolla, tiempo consuntivo/tiempo adquisitivo, bienes/valores, inmanencia/trascendencia, *genitum/factum*, libertad/destino, etcétera), sino que analiza el reflejo textual de tanta pareja conflictiva y subraya la decidida elección ferlosiana del término positivo. [...]», Bayal, «2. La condición singular de Ferlosio», *El desierto...*, 4, p. 35.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 124.

Con todo esto puede calcularse las potencias y los riesgos de estas endemoniadas analogía y metáfora, que el ensayismo tomará como uno de los recursos básicos para formular sus planteamientos más complejos. Su empleo quizá lleve consigo el riesgo de vender el alma a las tentaciones facilitadoras de este recurso, o quizá sea la único mecanismo retórico para lograr abarcar y encauzar de algún modo lo más inasible de lo tratado por el ensayo, por más que ello pueda desvirtuar el objeto así referido.

## LA CONVERSIÓN A LO IMAGINABLE

Se apuntó ya cómo la voz ensayística recela de lo abstracto y trata siempre de verter en «cosas» y «palabras» perceptibles aquello que a veces se remansa en lo abstracto e, incluso, en lo indecible. En el fenómeno de esta traducción se ha visto cómo la analogía-metáfora se usaba en su capacidad de trueque de un objeto inicial abstracto, por otro fácilmente perceptible y, además, cercano a cualquier lector posible. Ese truco de uno a otro puede darse fuera del mecanismo propio de este tropo central del lenguaje. En muchas ocasiones se usan objetos *imaginables* que por distintas razones sirven para cosificar toda una información incorpórea y difusa, pero también compleja en su contenido y desmesurada en su tamaño. La voz ensayística realizará este tipo de reificación en unos objetos que devienen «simbólicos» en el libre curso reflexivo y con las características que la propia circunstancia del ensayo requiera; pero en el que la función básica será dar respuesta palpable y unitaria a todo lo que pueda aparecer como inconcretable. Pues esa condición siempre puede esconder indolencia o enmascaramiento, como ya advierte una premisa fusteriana, completada con la ayuda de la síntesis tangible que permite un refrán añadido<sup>426</sup>.

Negueu-vos a tot allò que, per principi, es defineix com a inefable, o misteriós, o merament esotèric. De nit, totes les vaques són negres.<sup>427</sup>

Al reivindicarse como «gens donat a la metafísica», plantea que la realidad, al no estar conformada por *esencia* debe ser entendida como: «manifestació aparent».

---

<sup>426</sup> Que es un dicho catalán paralelo al castellano: «De noche, todos los gatos son pardos».

<sup>427</sup> Fuster, *Consells, proverbis i insolències* (1968) en *Indagacions i propostes*, Barcelona, Edicions 62/La Caixa, 1981, p. 246.

Frente a tal objeto de la realidad: «l'aproximació científica» con su «epistemologia pròpia» es capaz de establecer: «judicis de fet». De manera que, fuera de ésa, toda otra forma de juicio será un mero: «judici de valor»<sup>428</sup>. Será con esa lógica a partir de la cual intentará esa tan ensayística «desinfecció» que Fuster aplica sobre los discursos recibidos y que parte de una acción precisa: «una subversió de l'ordre establert dels registres», un efecto que a veces se consigue, directamente por la «intrusió de frases fetes o expressions de caire col·loquial en terrenys [...] propis de registres més acadèmics». Mas, lo que produce el verdadero «trencament reestructurador» no será el significado de tales expresiones, sino una «associació pragmàtica d'aquestes expressions a determinats contextos comunicatius diferents dels de la lletra impresa de caràcter acadèmic»<sup>429</sup>.

Quizá todo ello tiene que ver con el hecho de que el ensayo «tiene un extraño Puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos», de la que suele inferirse en parte esa tópica vinculación entre literatura y filosofía que siempre se ha mencionado en la aproximación al género —sugiere Mariano Picón-Salas<sup>430</sup>. Porque el ensayista «busca imágenes que le ayuden a identificarse», como uno de los recursos para proseguir en su «tarea de conocerse». Es decir que, mientras se está refiriendo algo, siempre «está proyectando sobre lo exterior la sustancia de sus preocupaciones, la sombra de sus inquietudes»<sup>431</sup>.

Esta perjudicial gravitación de lo abstracto sobre las cosas reales es algo que también preocupa a una de las voces más dadas a bordear el enunciado peligrosamente conceptual, como se vio en García Calvo. En medio de su proceloso

---

<sup>428</sup> «Pel que fa a l'objecte, Fuster, gens donat a la metafísica, creu que la realitat, lluny d'estar constituïda per essència, és de manifestació aparent. Entorn d'aquesta realitat —el fet concret—, solament és possible l'aproximació científica que, amb una epistemologia pròpia —observació, anàlisi, demostració i experimentació—, elabori judicis de fet. Per exclusió, qualsevol altre judici tindrà el modest estatut d'un judici de valor.», Riera, «L'escepticisme de Fuster», *Rellegir Fuster*, p. 76.

<sup>429</sup> «Perquè la desinfecció passa sovint per una subversió de l'ordre establert dels registres, i moltes voltes l'efecte s'aconsegueix per la intrusió de frases fetes o expressions de caire col·loquial en terrenys que hauríem cregut propis de registres més acadèmics. No és, doncs, el significat d'aquestes expressions el que produeix el trencament reestructurador, sinó una associació pragmàtica d'aquestes expressions a determinats contextos comunicatius diferents dels de la lletra impresa de caràcter acadèmic. [...]», Salvador, «L'estil, una desinfecció de metafísiques», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 130.

<sup>430</sup> «La función del ensayista... parece conciliar la Poesía y la Filosofía, tiene un extraño Puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos...», Mariano Picón-Salas, «En torno al ensayo», *Cuadernos*, 8, París, (Sept.-Oct.) 1954, p. 32.

<sup>431</sup> «[...] El ensayista, empeñado en la tarea de conocerse, busca imágenes que le ayuden a identificarse; mientras describe un paisaje, comenta una película, recuerda islas perdidas o analiza las vicisitudes de un personaje, está proyectando sobre lo exterior la sustancia de sus preocupaciones, la sombra de sus inquietudes.», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 61.

*Manifiesto de la Comuna Antinacionalista de Zamora*, muestra la preocupación por los estragos que provoca el hecho que las cosas de la realidad queden supeditadas a unas nociones abstractas que, a pesar de ser sólo vagas abstracciones, acaban produciendo sus efectos sobre la carne misma de lo real. Tal dato le sirve para ir al caso concreto que pude encarnar ese fenómeno y que sirve para seguir la ronda de reivindicaciones de su «Comuna» con respecto al lugar que deben liberar: Zamora. La nociva abstracción es la de la «Nación» —que vincula directamente a «Estado», como facetas de un mismo ente—, la realidad concreta afectada es la de las «ciudades y pueblos» en dos categorías, las que experimentan un crecimiento por un dinamismo que no debe confundirse con verdadera vida: las capitalinas; frente a las que son depredadas por esa noción de Nación-Estado, al ser obligadas a convertirse en mero «soporte» periférico de esa extensa concepción que las reduce a una función subalterna.

No se nos oculta que esta reducción de la realidad concreta y viva a mero sustento de la realidad abstracta es el agravio en general de cualquier ciudad y cualquier pueblo con respecto a la nación que los domina. Pero parece que hay poblaciones, como Madrid o sucursales suyas del tipo de Valladolid o Zaragoza en el interior, [...], que todavía cabría pensar que han ganado por su servicio y sumisión a la realidad estatal una especie de dinamismo —tráfico, negocios, burocracia— que podría pasar como sustituto de la vida; y en suma, tales centros como éstos han crecido y se han hecho, al menos en parte, con el establecimiento y consolidación de la abstracción 'España'.

Zamora, por el contrario, es un ejemplo eximio de los pueblos y ciudades devorados por las abstracciones estatales. Desde que España se hizo España, y a medida que se ha venido haciendo más y más España, cayó Zamora inmediatamente y ha seguido de más en más cayendo en la decadencia, la pobreza y el olvido. [...].

Sea todo lo dicho sin olvido de que, por otra parte, esa manera de establecer la deuda y el agravio ni siquiera tiene sentido alguno: pues lo más importante y valioso que el Estado le ha arrancado a Zamora es aquello que ni aun puede meterse en cuenta; pues ello era su indefinición misma, que, al ser definida por el Estado, ha desaparecido sin compensación alguna; queremos decir, aquello que Zamora podía ser, de no ser lo que bajo el dominio de España ha sido.<sup>432</sup>

La noción que se impone sobre la cosa dada, determinando su ser, arrebatada aquello propio del objeto dado: su estado previo a toda definición que pudiera modelarla, coartándola. La mayor pérdida de esa ciudad, como de cualquier objeto concreto, al imponérsele una interpretación nocional, está en sus inescrutables posibilidades de ser quebradas por la horma conceptual. La proclama no sólo muestra la propia sospecha sobre las abstracciones que impregnan lo real, sino que, al tiempo,

---

<sup>432</sup> García Calvo, *Manifiesto de la...*, III, pp. 18-23.

son un caso práctico de cómo el ensayo recurre a un objeto que sirva de hipóstasis de toda una cuestión general y, por tanto, vaga y poco comunicable.

Aunque nada menos que un objeto complejo como una ciudad le sirva al ensayista para contener la cuestión, es cierto que hay una particular tendencia a recurrir a objetos cotidianos que digan por sí mismos aquello que sería tan intrincado de trasladarle al lector. Con esta lógica, Fuster toma un objeto cotidiano, cuyo uso masivo se había implantado hacía unas décadas: el reloj de mano<sup>433</sup>. Efectivamente, su cotidianidad no puede amagar la tradicional intensidad sugestiva que siempre ha suscitado tal medidor, incluso si es solar o de arena: el problema del tiempo y, especialmente, del individuo ante él. De modo que no hay originalidad al querer sonsacar una reflexión sobre el tiempo y el individuo a partir de un reloj. Pero la labor de Fuster está, como se ha ido detectando en otros casos, en asumir la metonimia fosilizada que la tradición ha abierto sobre este invento maléfico y proseguir su dinámica. Por eso se fija en un aparentemente vano complemento innovador en esa complicadísima máquina que ya tenía siglos de historia. Esa mera «correa», que permite sujetar el reloj al puño, facilita el acceso de la mirada al reloj. Por ello, verá en ese leve artefacto una verdadera revolución en el individuo contemporáneo con respecto a la consideración de su propia temporalidad. Frente al existencialismo preponderante en la época, es la industria relojera la que más ha hecho para introducir al hombre la conciencia de ese vínculo ineludible entre su ser y su tiempo. Todo le parece surgir de ese gesto desprevenido y banal: la mera consulta del reloj para ajustar un horario y, sin embargo, el reloj informa de otra cosa.

#### *RELLOTGE*

De vegades penso que la generalització de l'ús dels rellotges portàtils deu haver estat una de les revolucions més profundes de la vida de la humanitat, en l'època moderna. Una revolució silenciosa i lenta, quasi imperceptible en les seves manifestacions, però de conseqüències subtilment acusades. [...].

[...] Els metafísics contemporanis han insistit sovint en la condició temporal de l'home: ens han explicat acadèmicament que som «històrics», que «som per-a-la-mort» i coses per l'estil. La indústria rellotgera, de la seva part, ha contribuït molt a fomentar aquesta convicció de la nostra temporalitat. Cada cop que consultem el rellotge, rebem un impacte dolorós. Sovint no ens n'adonem tan sols: es tracta d'una

---

<sup>433</sup> Los relojes de mano, que desde finales del s. XIX habían sido sólo un complemento femenino, se expandieron a principios del s. XX, a partir del uso que de éste hacían los primeros pilotos de aviación para facilitar la visión de la hora y cumplir con el plan de vuelo; así como, muy poco después, al ser empleado por los soldados de la Primera Guerra Mundial para mejorar la sincronización de las acciones en el campo de batalla. Por tanto, cuando Fuster publica este texto en su libro (1965) apenas ha pasado medio siglo de la extensión de su uso en la cotidianidad.



impresió —com ara diuen— subliminar, instantània i inconscient. Però hi és. Mirem quina hora és per acudir a una cita, per emprendre una feina, per agafar el tren, i en realitat —o simultàniament— el rellotge es limita a dir-nos que som temps i que el temps s'escola. L'home del passat no estava subjecte a aquesta mena d'advertència permanent. Per a ell, el trànsit del temps prenia un caràcter menys immediat, menys detallat: el sentia a través dels cicles còsmics, el dia i la nit, les estacions, el ritme de les collites i de les gestacions dels animals. El temps, llavors, era un magma obscur, insondable, de fluència apagada. Ara, per contra, el rellotge ens dóna el temps traduït a minuts i a segons: a fraccions d'una velocitat incomprendible. En el puny portem un adust indicador de la incertesa de viure i de la fatalitat de la mort. I això ha hagut de fer-nos distints —una mica distints, si més no— dels nostres avantpassats. És la revolució de què parlava al principi.<sup>434</sup>

Ese simple objeto desvela una mutación trascendente. El tiempo deja de ser una masa evanescente cuyo paso se manifestaba de un modo más esporádico, sin tanta inmediatez. Frente a ello, la consulta constante de un medidor de extrañas fracciones mínimas, impone ese confidente aviso: todo ser es tiempo y su tiempo transcurrirá hasta el final del ser. En la conciencia de esa incertidumbre cifra la transformación que al individuo le ha sobrevenido por un objeto mínimo, cotidiano, que aparentemente cumple una función sencilla, pero que la mirada del ensayismo detecta como el precursor y el signo de toda una mudanza en la propia consideración del individuo sobre sí mismo<sup>435</sup>. Una cosa común, tangible y de la que cualquier lector puede disponer mientras lee, que no sólo condensa como tal todo un problema inagotable en algo que lo materializa, sino que se revela como el propio causante de tal metamorfosis, mucho más determinante que cualquier otro magno y vaporoso discurso metafísico.

Benet hace algo muy parecido con otro aparato que realiza una operación semejante con respecto al tiempo. En este caso lo cosifica y así puede hacer comprensible la distinción de las dos tipologías que Benet quiere describir en su

---

<sup>434</sup> Fuster, «Rellotge», *Diccionari per...*, pp. 132-134.

<sup>435</sup> Qué cerca suena esta fijación en el reloj de mano con la de Cortázar en su «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»: «Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.», Cortázar, *Historia de Cronopios y Famas* (1962), Madrid, Alfaguara, 1999, p. 27.

análisis. A tal definición del tiempo humano más original y específico, le corresponde un objeto más peculiar y menos ordinario, pero que logra delimitar una morfología bastante detallada, que sirve para alzarse como trasunto de esa doble naturaleza del tiempo humano que quiere exponer. Ese objeto es una máquina de teletipo, cuya presentación es bien sustanciosa. Pertenece a un recuerdo de su propia experiencia, captado en una detallada escena: viejo y arrinconado, apenas alumbrado, sigue noche y día recibiendo las comunicaciones cuando se producen. De continuo, el aparato va echando una cinta de papel telegráfico, con independencia de que se reciban o no mensajes. Debido a las oscilaciones en la llegada de alguna comunicación, la interminable cinta ofrecerá extensos intervalos en blanco alternados con distintos trechos con alguna transcripción. Esta desproporción entre las tiras en blanco y las pocas escritas, junto a la acción del operador, desechando unas y recortando y conservando las otras, le sirve para concretar su visión del tiempo del hombre, mezcla de grandes zonas gastadas sin nada y exiguas partes con alguna impresión, pero que justifican toda la tirada de la cinta.

En una agencia de prensa vi el otro día un anticuado teletipo que, en el fondo de una gran sala y casi olvidado en un rincón alumbrado por un flexo, permanecía noche y día conectado a la red moviendo su carro de un lado a otro, recibiendo los mensajes que enviara el éter; el éter es desigual, tan pronto no envía nada, tan pronto inicia una actividad frenética, transmitiendo noticias de la más diversa índole desde las cinco partes del mundo; pero cuando nada envía no por eso el teletipo cesa de trabajar, produciendo una espiral de papel en blanco, que va invadiendo el suelo y que —marcada por esa fútil curvatura que la invalida para cualquier uso, como todo artículo que se consume en la expectativa de un azar— el operador de turno avisado por el súbito tecleo de la máquina, rasga del carro para echarlo al rincón de los cestos, casi al tiempo que recorta la estrecha banda donde ha quedado impreso el reciente mensaje, para adherirlo a la hoja que se encargará de registrarlo. Nuestro tiempo tiene una composición en cierto modo semejante: una máquina permanentemente conectada a la red, un cúmulo de espirales en blanco que constituyen su producción habitual y una discreta y selecta serie de impresiones que, a pesar de su escasez y de la desproporción medida en masa de papel (tiempo) gastado, representan el único fin de su existencia. [...].<sup>436</sup>

Las dos caras de la fluencia biográfica encuentran su trasunto más material en esta banda de papel telegráfico que corre sin cesar hasta el final del rollo, por más que del cable telegráfico reciba, imprevisiblemente, algún mensaje o reste en el vacío de su espera. Logra con ello incidir en una cuestión palpitante: el individuo da lo único que tiene, su tiempo, gastándolo sin más objeto que el de esa espera de la posible

---

<sup>436</sup> Benet, «Un extempore», *Puerta de...*, pp. 89-90.

transcripción que da sentido a tal dispendio. El objeto viene a salvar esta abstracta distinción entre los dos tipos de tiempo vital, con el relato de esa imagen que atrapa toda esa humana cuestión, vertiéndola en algo tan visible aunque tan maquinal. La concentración en esa cosa vista, que será tan recurrente en otras ocasiones benetianas puede vincularse con el hecho de que el «escritor de vanguardia» se concentra en «contemplar una cosa» y pretende «hacerlo una y otra vez hasta instalarse en la familiaridad absoluta». Alcanzada ésta, la siguiente acción sería la de «verter la contemplación como si se viese la cosa por primera vez». En consecuencia, ante la fácil posibilidad de caer «en la estilización, en el alegorismo abstracto», quizá lo compensó Benet sosteniéndose en «la materialidad», desde la cual propone un conocido procedimiento clave: la «desautomatización»<sup>437</sup>.

En otro caso, Sánchez Ferlosio extiende una notable reflexión sobre el modo en que se « nombra la cosa maligna » y la ancestral creencia de que tal apelativo convoca ese mal, lo que lleva a la búsqueda de adecuados sustitutos. Cuando va cerrar la disertación, necesita también de otro elemento que dé imagen al aire de todo lo reflexionado. Un elemento que sea, como se ha visto, mezcla de ejemplo y emblema de la cuestión; con el cuál sustanciar la evidencia de que el *nombre* de lo malo no es la *cosa* mala que designa. Para hacerlo se sirve de la imagen de un réptil saurio que, tradicionalmente, como especie, ya suelen ser suscitadores de grima y caracterizar lo peligroso. Pero a ello Sánchez Ferlosio le suma más características en este sentido al escoger una salamandra (o salamanquesa o «geco»), que dispone popularmente de una aureola de misteriosa alimaña, agresiva y venenosa, que el bestiario mitológico creía capaz de sobrevivir en el fuego. Así pues, al nombre de lo malo le pasa como al recorrido de la salamandra por la pared: es inofensivo, pues racionalmente se sabe que no son «dañinos» mas, a pesar de ello, producen una inexplicable, pero imparable, «aprehensión».

---

<sup>437</sup> «[...] Para el escritor de vanguardia la misión consiste en contemplar una cosa —un texto, una variante, un verso, un cuadro— y hacerlo una y otra vez hasta instalarse en la familiaridad absoluta. Una vez conseguida esa familiaridad absoluta, hay que verter la contemplación como si se viese la cosa por primera vez. La *cosa* de Benet es al mismo tiempo iterativa y acumulativa: un terreno abrupto, unos vínculos míticos, una historicidad siempre sometida a la brutalidad de lo ancestral. Podía, por esa misma índole, haber caído en la estilización, en el alegorismo abstracto. Como salvaguarda, se aferró a la materialidad y, a partir de ella, postuló esa desautomatización que los formalistas rusos establecieron como exigencia y describieron como procedimiento del arte del siglo XX. En él este recurso —cada una de sus frases desnuda un discurso sobre la frase— constituyó una forma de control a ese desasosiego que fue su rasgo y que le dio un destino de artista.», Catelli, «Advertencia», *Juan Benet...*, pp. 12-13.

[...] El nombre de la cosa maligna es tan absolutamente inofensivo como la carrera del geco o salamanquesa que rampa por el lucido de la pared, pero a semejanza de ésta, y por análogas razones, no necesita ser tenido por dañino para ser causa de aprensión. Del tímido, vacilante, verrugoso y ceniciento geco aún está por saber que jamás hiciera mal a hombre alguno en este mudo, y vedlo ahí, sin embargo, cómo una vez más, acierta —pequeño pavor rampante— a dibujar o tal vez a escribir sobre el blanco del lucido la más expresiva, convincente e irresistible finta de endriago mensajero de las tinieblas y el horror.<sup>438</sup>

Hace una apelación directa al lector a que observe el itinerario y el rastro del réptil por la pared —«vedlo ahí»—, para volver a subrayar esa imagen emblemática que padece esa misma paradoja que sufren los apelativos de lo negativo: a pesar de ser inocuos, se convierten en vicarios del horror. La cavilación culmina así con una estampa que no sólo puede explicar por analogía tal ambivalencia de esos nombres, sino que elabora una perfecta imagen que da relieve, y condensa simbólicamente, a esa contradicción, casi abriendo un horizonte que va más allá de esa particular meditación. Pues la estampa desprende una indudable resonancia kafkiana<sup>439</sup>.

Incluso en los casos en que Vázquez Montalbán se embarca en su análisis bien intenso sobre el por qué del fracaso de la «ciudad socialista», también buscará en la propia materialidad del Moscú soviético, para poder ver en ella la emanación física de la concepción política de su mayor tirano.

[...] Stalin creía que en política la principal arma es la coacción y trasladó este principio a la arquitectura y al urbanismo, donde el principal instrumento, por lo que aún podemos ver, era el apabullamiento. Sólo desde este juicio de intenciones es posible comprender obras como el metro de Moscú o los llamados «edificios elevados». [...].<sup>440</sup>

El apabullamiento como premisa arquitectónica y urbana es la consecuencia de la lógica de la imposición como único fundamento político. Esta búsqueda en las ciudades de las segregaciones acumuladas por los distintos discursos de quienes la

---

<sup>438</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 90.

<sup>439</sup> Conociendo la cercanía ferlosiana hacia Kafka, no sería descabellado ver en este reptar del bicho por la pared y ese «dibujar o tal vez escribir sobre el blanco del lucido», algo muy cercano a los recorridos de Gregor Samsa por la pared y el techo de su habitación, dejando un rastro de sustancia pegajosa cuyo dibujo ha dado pie a distintas lecturas. Tanto uno y otro bicho, con igual costumbre rampante, son víctimas de la misma superchería que les acusa de malignos a pesar de no ser dañinos: «Durante el día Gregor no quería mostrarse por la ventana, por consideración a sus padres, pero tampoco podía arrastrarse demasiado por los pocos metros cuadrados del suelo; ya soportaba con dificultad estar tumbado tranquilamente durante la noche, pronto ya ni siquiera la comida le producía alegría alguna y así, para distraerse, adoptó la costumbre de arrastrarse en todas direcciones por las paredes y el techo.» (Kafka, *La transformación* [*Die Verwandlung*], cap. II).

<sup>440</sup> Vázquez Montalbán, «Construcción y deconstrucción de la ciudad socialista», *La literatura...*, I, p. 53.

han dominado será una curiosidad pertinaz en Vázquez Montalbán, que dedicará varios ensayos de manera parcial o exhaustiva al escrutinio de las ciudades como trasunto de su historia<sup>441</sup>. El «espacio» tanto en su narrativa como en sus ensayos, aparece siempre como «proyección de una estructura memorialística», como culmina del todo en *Barcelonas*, pero que va asomando intermitentemente en *Crónica sentimental de España* o con pleno protagonismo en el prólogo y el epílogo de *La palabra libre en la ciudad libre*, lugares en donde se da plenamente esa «relación entre espacio e historicidad», aquella que el propio Vázquez Montalbán explicita en el primero de estos títulos: «la gente sabe que esta ciudad es una patria que cada cual posee mediante la hegemonía de la propia memoria»<sup>442</sup>.

Como sucedía en el anterior caso fusteriano, Martín Gaité también toma una analogía fosilizada que, en este caso, teoriza sobre la «novela» con respecto a lo referencial, como es la frecuentada analogía del espejo<sup>443</sup>. Se sirve de ella para expresar un determinado fenómeno: cualquiera puede darse cuenta de la transparencia de los «héroes de ficción» y la facilidad con la que cualquiera puede observarlos; mientras que no sucede lo mismo con los personajes reales de nuestro entorno más íntimo, difíciles de explorar, justamente por su excesiva proximidad y su implicación en quien podría ser su contemplador. Es entonces cuando usará el viejo símbolo del espejo, para incorporarle un giro que precisa el caso y modifica su inercia.

A un padre, a un maestro o un amigo mayor somos incapaces de contemplarlos a nuestras anchas, precisamente porque su cercanía nos implica, obstruye y desasosiega. Y porque su influencia en nuestra formación es más inesquivable, pero también más ignota. Podemos admirarlos y querer parecernos a

---

<sup>441</sup> Puede comprobarse en algunos otros ensayos que acompañan este lugar: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, pero también en el retrato barcelonés que aparece en el prólogo y epílogo de *La palabra libre en la ciudad libre*, así como el propio conjunto de *Barcelonas*.

<sup>442</sup> «[...] El espacio, en las novelas de Montalbán, se puede concebir como proyección de una estructura memorialística, y la base teórica para esa tesis se encuentra en sus ensayos: en *Barcelonas* desarrolla, en cuanto a la relación entre espacio e historicidad, la idea de que “la gente sabe que esta ciudad es una patria que cada cual posee mediante la hegemonía de la propia memoria”. [...]», (cita de Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, Barcelona, Empúries, 1990, p. 349), Buschmann, «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán», p. 90.

<sup>443</sup> Ésta se ha empleado continuamente para explicar las relaciones entre el objeto literario y sus referencias, pero tiene un lugar aplicado a la narrativa, especialmente gastado, que se ha considerado definitorio del realismo: «Una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino» [«Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin»] que aparece como epígrafe del capítulo XIII, Libro primero, de *El Rojo y el negro* [*Le Rouge et le Noir*] y que Stendhal atribuye al abad y narrador francés César Vichard de Saint-Réal (1643-1692) —aunque puede ser una cita apócrifa, pues nunca se ha encontrado en la obra conocida de este escritor. De este lugar común hay en la literatura española diversas réplicas, finiquitado ya el naturalismo, especialmente las lanzadas por Valle Inclán (*Lucas de Bohemia*) y Unamuno (*La novela de Don Sandalio*).

ellos, copiar lo que dicen y lo que hacen, pero notamos que, aunque lo hagan y lo digan para nosotros, como si nos propusieran un espejo donde mirarnos, están al mismo tiempo empañando ese espejo con su aliento. [...].<sup>444</sup>

La persona que está en nuestro círculo íntimo y que nos forma, aunque se quiera tomar como un referente o ellos mismos se postulen como modelos a imitar, podrán intentar serlo, pero impidiéndolo involuntariamente al mismo tiempo. De nuevo, una ambivalencia en torno a un fenómeno generalizado que es complicado de detallar y por ello reclama el audaz recurso del objeto análogo: ese espejo en ese otro, reflector de uno mismo, en el que asoma el factor que sutilmente emborrona su función: el «vaho» producido siempre por la cercanía de alguien, que enturbia todo posible reflejo. La virtud de escoger ese elemento para interferir está, por un lado, en que entra en correlación con la explicación de esa otra persona, que es demasiado cercana a quien quisiera aleccionar —convirtiéndose en su espejo a imitar— y, por otro, en figurar ese estorbo del reflejo, progresivo, cambiante y parcial.

A veces hay alguna imagen que imanta todo un discurso y sirve de analogía que perdura a lo largo de un conjunto extenso. Así sucede con el rito sacrificial que Sánchez Ferlosio sitúa como condensación central de su *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, cuyo título cita a esos «dioses» que siguen siendo los mismos y a los que se siguen haciendo las mismas ofrendas en forma de víctimas humanas, por más que sea bajo el aspecto de algo sofisticado y *necesario*, supuestamente lejano a cualquier comportamiento ancestral. Esta idea sobre el cambio de los dioses como efectiva prueba de cambio y casi el aspecto con el que se dispone en su prolongado título lo toma del *Juan de Mairena machadiano*<sup>445</sup>, de quien tan honda huella demuestra Sánchez Ferlosio en distintos lugares, pero muy directamente en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*.

---

<sup>444</sup> Martín Gaité, «Las mujeres noveleras», *El cuento...*, II, 1, p. 58.

<sup>445</sup> «El gran pecado —decía mi maestro Abel Martín— que lo pueblos no suelen perdonar es el que atribuía a Sócrates, con razón o sin ella: el de introducir nuevos dioses. Claro es que entre los dioses nuevos hay que incluir a los viejos, que se tenía más o menos decorosamente jubilados. Y se comprende bien esta hinchazón a los nuevos dioses, que lo sean o que lo parezcan, porque no hay novedad de más terribles consecuencias. Los hombres han comprendido siempre que sin un cambio de dioses todo continúa aproximadamente como estaba, y que todo cambia, más o menos catastróficamente, cuando cambian los dioses

\*

Pero los dioses cambian por sí mismos, sin que nosotros podamos evitarlo, y se introducen solos, contra lo que pensaba mi maestro, que se jactaba de haber introducido el suyo. Nosotros hemos de procurar solamente verlos desnudos y sin máscara, tales como son. Porque de los dioses no puede decirse lo que se dice de Dios: que se muere quien ve su cara. [...]», Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), José María Valverde [ed.], Madrid, Castalia, 1991, p. 156.

XXXIX. Mientras la ofrenda de víctimas humanas no deje de bañar de sangre el ara de la Historia, el Dios guardará y renovará a su pueblo su palabra de victoria y de engrandecimiento de su dominación, manteniendo sus planes de extenderla a nuevas tierras y sobre nuevos pueblos, hasta llegar a coronar su frente con el altísimo destino que le tiene reservado en el fin último de hacer de todo un solo y vasto imperio. [...].<sup>446</sup>

La aparición última y completa del rito sacrificial como forma de explicar el comportamiento del estado frente a su dios, a través de la Historia como altar donde se produce la ofrenda de sangre, sirve para recapitular, al inicio del último capítulo del conjunto, todo ese itinerario de desvelamiento. Un recorrido que va desde el acicate de las reacciones por el accidente del trasbordador espacial estadounidense, hasta la constatación de la plena preponderancia de la concepción hegeliana de la Historia que consigue aparecer como un pensamiento ineludible. El paradigma del sacrificio, así como la acción y la escena que éste convoca, da una forma explicativa de la «concepción proyectiva de la Historia», que ve en tal relato de la Historia un modo de justificar las desgracias sufridas o ejercidas en el pasado, interpretándolas como la causa de una posibilidad futura en la que continúe la prevalencia y el incremento de la dominación del Estado. En esa artimaña hegeliana de ver la Historia como *ara* donde se ofrecen los más dolorosos sacrificios, a la espera de una recompensa *divina* en un magno futuro, se descubre un oscuro modo de «atar el sufrimiento a la necesidad»<sup>447</sup>; considerando la desgracia ajena de los propios ciudadanos como una inversión para mantener e incrementar el propio poder.

En otro lugar, sigue con este uso de alegorías argumentales como concreción sintética de una cuestión. A veces la alegoría dispone de impulso narrativo y de notable minuciosidad, como cuando responde a un artículo<sup>448</sup> en el que se le acusa de anticlericalismo. Tras desactivar punto por punto la facilona imputación, en el último párrafo se ve llamado a concretar lo dicho en un objeto: una «palanca» en la cuál el sólo intento de cambiar su sentido sirve tanto para constatar la dura sujeción en la posición ortodoxa en la que está colocada, como también para desvelar la fuerza y violencia que la está manteniendo sujeta —las cuales no pueden emanar del simple

---

<sup>446</sup> Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, XXXIX, p. 95.

<sup>447</sup> *Ibidem*, XXXVII, p. 92.

<sup>448</sup> Este artículo «Por alusiones» (14/09/1980) responde al del notario madrileño y presidente de Cáritas, José Manuel de Prada: «Del anticlericalismo, el divorcio y otros temas» (05/09/1980) que, a su vez, era una respuesta al artículo ferlosiano: «Tibi dabo» (02/09/1980) en el que explora la histórica connivencia de la Iglesia y el Estado. Todos ellos publicados en *El País*.

intento del heterodoxo por querer moverla. Al final del artículo, el signo de esa palanca se reproduce en una parábola que la contiene en una variante del mismo elemento: una veleta.

Si la opinión heterodoxa aparece inmediatamente como un hostigamiento, como una voluntad hostil, como un intento de extorsión, es porque no hace más que reflejar la fuerza de constricción constante que mantiene violentada la cuestión en un sentido dado, al constituirse en ortodoxia. Simplemente con hacer ademán de remover la cuestión mediante el enunciado de la opción heterodoxa se pone de manifiesto la fuerza con la que la ortodoxia consigue tener rígida y aherrojada la verdad. Sólo porque el más débil intento de remover la palanca hace percibir lo agarrotada que está en su posición, aparece ese intento como un forcejeo, como un atropello, como un intento de extorsión, pero la fuerza, la violencia que se pone de manifiesto al hacer tal prueba, no es ninguna que pudiese traer y querer imponer la opción heterodoxa, sino la que ya estaba ahí manteniendo forzada y obligada la doctrina en un sentido dado; es un puro espejismo atribuírsela a quien, tanteando la palanca en el sentido opuesto, no hace más que comprobar la imponente resistencia que mantiene bloqueado el artilugio. Una vez a uno le pareció que la veleta no señalaba fielmente el viento y se subió a la torre para ver si había algo que la retenía, pero como, al intentar moverla, empezó a rechinar la dura y vieja herrumbre que la agarrotaba, le chillaron desde la plaza que dejase la veleta suelta, acusándolo de querer forzarla para orientarla a su capricho.<sup>449</sup>

El argumento alegórico caracteriza al propio ensayista, su artículo inicial y la respuesta acusativa del otro articulista. La contradicción entre la simple acción averiguadora de quien no está determinado por ninguna doctrina, frente a esa interpretación exacerbada, totalmente apartada de la realidad del hecho: quien sólo pretendía devolver el libre movimiento de ese indicador del viento es acusado de exactamente lo contrario, de impedirlo para que marcara una determinada dirección a su voluntad. El esclarecimiento de la situación dialéctica y de los papeles de cada uno de sus protagonistas se hace posible con una parábola que convence por la lógica misma del argumento que contiene.

El uso de parábolas o mitos compartidos es siempre un recurso inherente también a la disertación savateriana. El concurrido mito literario del traje nuevo del emperador<sup>450</sup> vuelve a usarse —cómo no— para adentrarse en él y, por tanto, para

---

<sup>449</sup> Sánchez Ferlosio, «Por alusiones», *Homilía del...*, pp. 242-243.

<sup>450</sup> «El traje nuevo del emperador» [«Keiserens nye Klæder»] (1837) de Hans Christian Andersen, que reproduce un mito ancestral en la cuentística oriental y que Andersen tomó de una traducción al alemán de una de sus realizaciones aparecidas en *El conde Lucanor* (1330-1335), ejemplo XXXII, «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño» de Don Juan Manuel, que fue traducida en alemán con el título: «So ist der Lauf der Welt [Así es el discurrir del mundo]» (*apud* Elias Bredsdorff, *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work, 1805–75*, Londres, Phaidon Press, 1975, pp. 312-313.).



ponerlo en acción. Además, se hace con la misma función que se ha ido comprobando: culminar la espiral argumental de un artículo y darle una figuración última que la concentre. El tema tratado es la situación de la crítica filosófica en España, de donde deriva una dualidad entre dos tipos de crítica: una posible y deseada «crítica juguetona» que no busca «solucionar» el problema sino agravarlo y llevarlo a su punto más agudo, muy distinta a la mayoritaria «crítica» que se centra en solucionarlo a través de un «sentido común» y una «moral» preestablecidas. Esta disparidad entre los dos modos de crítica es una nueva oposición contradictoria que necesita coagular en una efigie mítica en la que se vislumbra la pregnancia de su narración.

[...] Esa crítica juguetona, esa gaya crítica que exaspera el problema planteado en vez de apresurarse a buscarle un lenitivo en la farmacia del sentido común y la moral, es lo que aquí considero crítica filosófica, o filosofía, a secas: no la resentida tarea de quien se acerca con la navaja en la manga para desgarrar el inexistente traje nuevo del emperador, sino la exultación de quien, al crecer, va rompiendo todos sus trajes viejos, haciendo saltar las costuras que le obligaban a permanecer encogido, malformado, distinto a su propia y ascendente figura.<sup>451</sup>

La cuestión queda sellada con la imagen del «crítico habitual» que quiere diseccionar con su escalpelo incisivo para analizar ese traje evanescente, despedazándolo, no adentrándose en el cuerpo verdadero de la cuestión; sino quedándose en un supuesto y etéreo traje que, por su cercanía, es confundido con el cuerpo mismo cuando es sólo una forma fija de pensarlo. Contra eso, se inclina por esa luminosa imagen que trasunta a ese «crítico juguetón»: ese que intensifica la cuestión, como si fuera el cuerpo de quien lleva ese traje y que por volver a su tamaño verdadero o por permitir su propio e inacabado crecimiento, infarta esa ropa que encorsetaba la realidad que contenía. Si el «cuerpo» sirve para imaginar el verdadero problema filosófico, acrecentándose por el análisis «juguetón»; el «traje» que se va haciendo estrecho por ese crecimiento, hasta que revienta y deja de ser útil, sirve para sustanciar ese sistema ya establecido de pensamiento que si en algún momento pudo aproximarse a la verdad del problema, ahora deja de hacerlo al no poderlo abarcar fielmente.

Pocas cosas caracterizan tanto al verbo savateriano como esta fluidez en el trato con los mitos, no tomados como referencias estáticas, secundarias y adyacentes a

---

<sup>451</sup> Savater, «La crítica filosófica en España: retrato de una desconocida», *Apología del...*, pp. 88-89.

una disertación central, sino asimilados como piezas o semas de su propio idioma ensayístico. Por eso siempre son una serie de elementos recurrentes con innumerables posibilidades combinatorias como ocurre, en distintos niveles, con cualquier unidad mínima del sistema lingüístico (fonema, morfema, sema, sílaba, palabra...). Por eso su voz se introduce en ellos y los pone en acto, prosiguiendo algunas de sus direcciones, acrecentándolos e insuflándoles vida. Eso hace que en tantas ocasiones su discurso esté cerca del relato narrativo que desarrollase una pieza mítica. Como sucede cuando, al final de su recorrido por las narraciones de su infancia, expone un caso último que él mismo cree extraño respecto su particular canon, aunque culmina la lógica de lo que entiende por «narraciones o historias» frente a «novelas»; se trata de los cuentos borgianos y el complejo mítico que alcanzan.

Para plantear su visión de la poética borgiana va a usar la primordial dualidad de la «luz» y la «oscuridad». En esa *luz* es donde sitúa el nivel de la «expresión o polo inicial» del discurso borgiano: la «limpidez» y la claridad expresivas, así como la «cordura» sensata en la exposición de su objeto o la ausencia de ocultaciones sobre algún aspecto de tal cosa, ni la treta de mantener cerrado algún «secreto extraliterario» que pueda notarse en el discurso. Mientras que en esa *oscuridad* es en donde sitúa el nivel del «contenido o polo final» de ese discurso: el «misterio», todo lo indescifrable de lo complejo y opaco, está en el objeto expuesto con la expresión, aquello que se puede aproximar a la verdadera «locura», pues el «secreto» reside en tal objeto que en el caso de Borges es la literatura en sí. Por ello, la gran virtud borgiana está en entender que la *oscuridad* está en su objeto, su contenido, la cosa que quiere contar, mas no en el modo en que tal cosa se expone y, por tanto, que la luz está en el modo fiel, racional y exacto de mostrar sus objetos. Por eso tal «cordura» expresiva logra decir lo «vertiginoso» de sus contenidos, por ello es una *claridad* que contiene los atributos de esa *oscuridad*.

[...] En esto reside la singular, conmovedora limpidez de Borges: ningún secreto extraliterario, pero toda la vastedad inabarcable de la literatura como secreto. Limpidez: Borges ha edificado lentamente un claro desafío a las sombras, cuya transparencia tiene todos los atributos de lo velado y el ominoso palpitar de la tiniebla. No es una luz crepuscular, brillante, pero a punto de ser devorada por la sombra, como la de Proust; es un mediodía deslumbrantemente esotérico, cuyo fulgor ciega como el más hondo de los misterios porque *es* el misterio más hondo. Como

asegura Cioran, «el auténtico vértigo es la ausencia de locura». No hay escritor más denodadamente cuerdo que Borges, ni más vertiginoso.<sup>452</sup>

La dicotomía caracteriza toda la argumentación con una serie léxica que deriva de cada polo, el de la *luz* («limpidez, ningún secreto, claro desafío a las sombras, transparencia, luz, brillante, mediodía, deslumbrantemente, fulgor, ausencia de locura y cuerdo») y el de la *oscuridad* («secreto, vastedad inabarcable, velado, tiniebla, sombra, crepuscular, esotérico, ciega, misterio, hondo, vértigo y vertiginoso»). Así como la combinación de aquello que nuevamente parece paradójico al inicio sin serlo y que explica cómo la limpidez borgiana es la manera más directa de ofrecer el misterio: su «transparencia tiene todos los atributos de lo velado y el ominoso palpitar de la tiniebla» o «un mediodía deslumbrantemente esotérico» y ese «cuyo fulgor ciega» que culmina con la aseveración final: ese «fulgor» es «como el más hondo de los misterios porque *es* el misterio más hondo» y que la propia cita de su querido Cioran viene también a complementar: «el auténtico vértigo es la ausencia de locura». Esa aparente contradicción explica esencialmente el decir borgiano y su particular combinatoria de los polos de expresión y de contenido. Pero su representación a través de esos trasuntos de luz, oscuridad y su contraste lo hace definitivamente perceptible. Pero todavía se hace más con el vínculo de tales trasuntos con la misma realidad visual de Borges quien experimenta lo mismo que esa «luz crepuscular» de Proust o que recibe ese exacto «fulgor» que «ciega», pues él mismo es el portador de esa aparente paradoja: quien da claridad es quien está oscuro.

Igual que ocurre al intentar aproximarse a esta dicción literaria, también suele haber esa necesidad de buscar el trueque hacia lo sensitivo para salvar la exigencia generalizadora e irremediamente abstracta de cualquier definición del «decir» de un autor. Dos miradas coincidirán en la descripción del estilo de un mismo poeta, Jorge Guillén. En el inicio del segundo capítulo de su volumen crítico sobre la obra de éste, Gil de Biedma ya habla de la poesía guilleniana como una «objetivación» del discurso lírico, en el sentido de que ese discurso está lleno de referencias a objetos físicos, de multitud de «cosas» de especial trato cotidiano:

Lo primero que llama la atención al entrar en el mundo de *Cántico* es la cantidad de cosas que hay dentro. [...].

---

<sup>452</sup> Savater, «Borges: doble contra sencillo», *La infancia...*, p. 171.

Semejante abundancia es de por sí un rasgo que merece anotarse, porque la poesía lírica ha mostrado desde siempre una tendencia a generalizar sus asuntos y a rehuir el trato con los objetos de uso diario. [...].<sup>453</sup>

Frente al peligro «generalizador» y la lejanía de lo inmediato de cierta lírica, la de Guillén nombra con profusión simples objetos cotidianos en los que, como sucedía con la dicción borgiana, es en la cosa misma descrita —en el contenido o polo final— donde puede aparecer la complejidad. Esta tendencia a nombrar objetos, que en tal enunciado se traduce en un relieve «objetual», es lo que también llama la atención a Valente, al hablar de su mirada «radical» de lo real. Lo hace centrándose en una repercusión de esa inclinación por los objetos: la propia organización sintáctica de ese discurso. Pues cree que las frases se vinculan entre sí no desde la habitual ligazón a través de palabras auxiliares, sino que se imbrican exactamente sin necesidad de ninguna bisagra verbal. Por lo cual, esa profusa referencia a objetos de la realidad, que apuntaba Gil de Biedma, parece transferirse a la propia sintaxis de la expresión lírica del poeta. Así lo reproducirá la mirada valenteana con una fuerte referencia física, casi táctil, al referirse a esa sintaxis con un léxico especialmente material.

Al tipo de perfección formal al que Guillén tiende conviene mucho esa visión muy radicalizada de lo real. En efecto, la frase poética de *Cántico*, en un sinfín de composiciones representativas, es una frase no hilada, no copulada, no enlazada, sino engranada, encajada, ajustada, yuxtapuesta. Las frases de Guillén son piezas ensamblables, pero de perfecto ajuste, pues entre ellas no han de producirse grietas o puntos de vacío, ya que el reino de *Cántico* es el de lo plenario, lo lleno. La yuxtaposición, la falta de partículas conjuntivas y de artículos, la rareza del verbo, dan a la frase de *Cántico* esa tan reconocible y característica estructura entre telegráfica y geométrica, por lo demás ajustada a su vez a su diseño:

Si rica tanta gracia,  
Tan sólo gracia, siempre  
Total en la mirada:  
Mar, unidad presente.  
(«Niño»)  
[...].<sup>454</sup>

Todo el comentario a esa dicción, parece contagiarse de la propia densidad objetiva de tal estilo, dando una perspectiva palpable a algo tan intangible como la

---

<sup>453</sup> Gil de Biedma, «*Cántico*: El mundo y la poesía de Jorge Guillén», II en *El pie...*, p. 562.

<sup>454</sup> Valente, «*Cántico* o la excepción de la normalidad», *Las palabras...*, II, p. 99, la estrofa ejemplificativa es la cuarta del poema sin verbos «Niño» (1928) de la primera versión de *Cántico* (1928).

sintaxis. Por eso siembra el enunciado de un léxico físico, los participios negados lo son: «no hilada, no copulada, no enlazada», pero los escogidos para caracterizar ese vínculo, todavía lo son más: «engranada, encajada, ajustada y yuxtapuesta», como también es el adjetivo «geométrico» con el que caracteriza esa estructuración sintáctica, que viene a sumarse a otro también cercano y asumible para explicar ese engaste seco entre sintagmas: «telegráfico». Pero también el desarrollo de ese «perfecto ajuste», al que le siguen esas «piezas ensamblables», vuelven a significar con la mayor eficacia a esas frases enganchadas, frente a las posibles «grietas» o «puntos vacíos», cumpliendo la premisa de toda la obra: «lo plenario, lo lleno». Todo un resalte del relieve que se impone a lo abstracto, convirtiendo el discurso en un friso. La cita constata ese estilo y exactamente en lo explicado: en el engaste sintáctico, no tanto en la «objetivación». Una textura sintáctica a la que tantas veces se aproximará la propia voz de Valente. Al fin, la descripción de ese decir colmado de cosas evidenciadas con amplia y limpia inmediatez desemboca, como en el anterior caso borgiano, en un mayor «ajuste» al «diseño» del texto: dar la *cosa* de manera que sea la cosa misma expuesta la que provoque una particular reacción.

Lo que practica Valente, aquí como en las otras ocasiones en que se sumerge en la meditación sobre la palabra poética, es una «ruptura con toda ley general existente que no sea el hecho mismo de la expresión poética, de la poeticidad». La atención hacia el «estilo» está en que en éste se produce el «proceso creativo» con el que «el poeta se realiza». Porque su «poema» es una «realidad esencial que se expresa en el lenguaje», algo así como un «espíritu interior que se hace ajeno a sí mismo para reconocerse». Su repaso por la tradición literaria pone su foco sobre precisas «instancias ontológicas y estéticas de la colectividad», con la voluntad de revivir la «fecunda tensión del acto creador cuya morada está siempre en el límite, en lo fronterizo y extremo»<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> «[...] se trata de la ruptura con toda ley general existente que no sea el hecho mismo de la expresión poética, de la poeticidad. La virtud contenida en el estilo es, pues, la del propio proceso creativo mediante el cual el poeta se realiza, asimilable a la visión crociana de la indistinción entre contenido y forma, por cuanto el poema no es propiamente sino realidad esencial que se expresa en el lenguaje, espíritu interior que se hace ajeno a sí mismo para reconocerse.

La mirada valentiana a los casi diez siglos de literatura occidental es, en realidad, una invitación a detenerse y posarse sobre determinadas instancias ontológicas y estéticas de la colectividad. Una indicación para retornar a la fecunda tensión del acto creador cuya morada está siempre en el límite, en lo fronterizo y extremo. Y ello porque todo texto concibe su propia prolongación y toda gran escritura quiere durar y sobrepasar al tiempo con la fuerza de la creación. [...].», García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», p. 33.

Estas son algunas de las maniobras con las que el verbo ensayístico trata de solidificar las cuestiones más complejas y abstractas concentrándolas en una pieza concreta, que permita una comprensión más súbita e instantánea, cumpliendo algo semejante a ese «conocimiento intuitivo en sentido místico» que Bense describía al citar el emblema de la conversión de Saulo, camino de Damasco: «se entiende de golpe» y «de otra forma»<sup>456</sup>. Así ocurre en el ensayo esta hipóstasis de lo incorpóreo en componentes que lo hacen imaginable y permiten cumplir su función como un engranaje más de todo el discurso ensayístico; para lo cual son útiles, tanto meros objetos cotidianos, como el recuerdo de un aparato sofisticado o la mención a unas ciudades sometidas a un discurso abstracto, así como el recreo de mitos literarios o la elaboración de mínimas estampas argumentales cercanas a la fábula y, aún, el comentario de la semántica y la sintaxis de una determinada poesía.

#### DESCRIBIR PARA IMAGINAR

Toda esta necesidad de captar factores imaginables lleva a que al ensayo se lo pueda calificar de «género contemplativo», porque «aísle el tema», pero a la vez que «se goza en la descripción», por eso la «actitud del ensayista» se la puede calificar, primeramente, de una «actitud de espectador» —como hacía Ortega escogiendo su propio apelativo en sus ensayos recogidos en *El espectador*<sup>457</sup>. Por tanto, si detrás de las distintas estrategias para acercar lo discurrido a la atención del lector suele haber esa muda consigna de cristalizar todo lo vaporoso en algo captable por los sentidos, será lógico que el ensayo se decante por «describir», a la vez que argumenta, pero con ese habitual mestizaje propio del decir ensayístico que tantas veces trae para sí la textura narrativa. Como se ha dicho, Martín Gaité sería un caso paradigmático de esto, pues nunca esconde su afición por demorar su disertación para describir las cosas de una circunstancia y las escenas que ahí acaecen. Ella misma lo explica mientras muestra su hambre descriptiva al contar cómo se preparaba cuando era niña para acudir al confesionario. Su deseo ante la confesión era poder trasladarle a su

---

<sup>456</sup> *Vid. supra.* p...

<sup>457</sup> «5. El ensayo es un género contemplativo. Aísle el tema y se goza en la descripción; por eso se comprende que la actitud del ensayista sea una actitud de espectador, nombre que se aplicó Ortega a sí mismo.», Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», p. 49.

parco oyente toda una serie de elementos cazados en su circunstancia, todos ellos etéreos, aunque engarzados en elementos patentes de lo observado.

[...] Si había faltado a clase, lo que más me hubiera gustado saber transmitir era el color de las nubes encima del río, la delicia del bocadillo que, al ser comido por la calle, sabía de otra manera o el tono tan gracioso con que embaucaba a los transeúntes el charlatán que vendía ungüentos en la Plaza del Mercado y al que yo imitaba muy bien; me habría eternizado en estos detalles adyacentes, en el relato dentro del relato. Tanto por justificar y embellecer mi falta como por divertir a aquel confidente sedentario condenado a la penumbra y a alimentarse de historias ajenas, por aliviar de alguna manera su misión. [...].<sup>458</sup>

El fin en sí mismo en que se convierte la propia descripción puede cifrarse en ese deseo de «eternizarse» en los «detalles adyacentes» al curso de esa confesión de las propias flaquezas, incluyendo en ésta una zona casi autónoma —un «relato»— dentro de la propia declaración. Eso es lo que ocurre en los retazos descriptivos que van afluyendo en todo el ensayar gaitiano. Como también es semejante la función que se atribuye a ese deleite por la descripción: «justificar» y «embellecer» el inventario y «divertir» al interlocutor. Un afán por alcanzar la afable recepción del otro que guía todo su estilo, ya sea en el molde del ensayo como en el de la narración.

La de Savater es la otra voz que más se entremezcla con secuencias de narración, que en tantas ocasiones es como el propio contagio de las obras narrativas que considera. Al ultimar el capítulo en el que atiende la narrativa de *western*, opta por confluir con su propio objeto, estampando una subyugante descripción de un hipotético lector agarrotado ante una novelita del Oeste y embebido por la propia escena que está leyendo. Imponiendo esa escena final transforma, en la descripción de un personaje, lo que ha ido resiguiendo a lo largo del capítulo: el menester de épica que el *western* resuelve, más allá de las tan cacareadas insuficiencias de éste como «literatura de género» que es. El afanoso lector es captado en el tráfigo de su empleo profesional como ordenanza: viaja en el metro, carga papeles de la oficina... pero la abstraída lectura le extrae de esa blanda rutina, metamorfoseándolo.

[...] Ese botones que, en los traqueteos del Metro, lee espasmódicamente *El forastero llegó a Sacramento*, también es deudor de la gloria y la aventura. Le veo en un rincón del vagón, con la carpeta llena de papeles, ajenos y forzosos debajo del brazo, la cara pecosa, ceñuda de esfuerzo y los labios formando silenciosamente las palabras que hablan de Texas y de bisontes. Llega su estación y él no lo advierte, enfrascad[o] en

---

<sup>458</sup> Martín Gaité, «La confesión sacramental», *El cuento...*, II, 16, p. 174.

una contemplación mítica, que nada sabe de pólizas ni de arrendamientos urbanos: «Las puertas del salón oscilaron para dejar pasar a un hombre alto y enjuto, cubierto de polvo. Miró lentamente a los parroquianos silenciosos que habían dejado sus bebidas sobre el mostrador y dijo con voz clara y reposada: “Aquí huele a cobarde.” Nadie repuso. Avanzó hacia la barra, con los brazos colgando descuidadamente a lo largo del cuerpo...».<sup>459</sup>

De pronto quedan atrás la obligada estación en la que debía bajar y las tediosas «pólizas» o «arrendamientos urbanos» y se transmuta en ese héroe protagonista que hace su aparición en esta típica escena de la retadora entrada en el *saloon*. Confundiendo al lector del *western* con su protagonista, se mezcla la voz ensayística con un leve inicio de narración, propia del subgénero que ha sido objeto de su análisis. He ahí otra forma de abrir un claro narrativo y descriptivo en el recinto ensayístico, sirviéndose de sus prestaciones para seguir cumpliendo el cometido del género ante el receptor. Tal y como aquí y en tantos otros pasajes se percibe, para Savater, frente a la «vacuidad del tiempo rutinario», el «tiempo de la aventura» está «lleno», porque en él «pasan cosas» y para tal aventura no existen «modelos previos», luego es el «mundo de lo imprevisible» en el cual «nadie puede decidir por uno mismo»; lo cual supone un verdadero «desafío a la muerte», distinguiendo el tipo de «juego» que en ella se practica, pues en la aventura el «héroe» —esa figura tan fundamental en el ensayismo savateriano— trata de «fundar en sí mismo su propia fuerza» y así «cancelar su deuda con el pasado», con ése pasado que le ha hecho como es<sup>460</sup>.

En este sentido, el multiforme conjunto ferlosiano de *Vendrán más años y nos harán más ciegos* puede considerarse como una verdadera muestra de los distintos rasgos del ensayismo, llevados casi hasta sus últimas consecuencias. El uso de la descripción tiene ahí un caso extremo en el que un sobreabundante y casi paródico empleo de la descripción, en el estrecho margen de uno de sus pecios, llega casi a colmar la función básica del ensayo. El habitual marbete entre paréntesis y cursiva da los parámetros imprescindibles: un cura, que debe estar emprendiendo su carrera, es evaluado en su nueva labor para calibrar su capacidad para ejercer de «subordinado»

---

<sup>459</sup> Savater, «Forastero en Sacramento», *La infancia...*, XI, pp. 141-142.

<sup>460</sup> «[...] Frente a la vacuidad del tiempo rutinario, el tiempo de la aventura es lleno, en él pasan cosas; por otro lado, en la aventura no hay modelos previos, es el mundo de lo imprevisible donde nadie puede decidir por uno mismo. Y, además, la aventura es un desafío a la muerte, lo que la diferencia gravemente del juego. En la aventura, “el héroe busca su independencia” [*La tarea del héroe*, p. 172], lo que equivale a fundar en sí mismo su propia fuerza, a cancelar su deuda con el pasado del que es producto. Por último, hay que añadir que en su tarea el héroe irá encontrando aliados y enemigos, a veces insospechados.», Ballesta Andonaegui, «La tarea de educar o el valor de lo heroico», p. 37.



y mostrarse como tal con los superiores, justamente en el centro del poder de la Iglesia católica: los palacios vaticanos.

Como se sabe, esta subordinación, tan propia de toda institución de poder, es un rasgo principal en el caso de la Iglesia católica, donde la «obediencia» jerárquica es uno de los votos más importantes que deben prometer cada uno de sus miembros. Tal aspecto será el que quiere evidenciar y someter a ridículo con esta profusa y desbordante descripción. Para empezar, usa la descripción del entorno palaciego para sustanciar el poder que ahí late, dando la opulencia y suntuosidad de los espacios: los mármoles a los que se les suman una desmesurada enumeración de seis adjetivos sobre la trama y la coloración, junto a una vasta metáfora ferroviaria para dar una hipérbole comparativa a lo interminable de pasillos y salones. Frente a ésta, la precisión de otra metáfora ciclista sobre esa inmensidad recorrida por los pies del neófito.

(*Cura tomado a prueba para subalterno en la Sede vaticana.*) Por los interminables, resplandecientes mármoles jaspeados, veteados, nubiformes, herrumbrados, bronceados, fogueados, en trenes de corredores y convoyes de salones, el veloz, rectilíneo, silencioso pedaleo de zapatitos negros permanentemente relustrándose al frote con el flotante, casi levitante, susurrar de la sotana, más reverentemente disminuido en su insignificancia a cada nueva, agreste, oronda, asténica, ceñuda, inflamada, envenenada, mazarínea o richeliesca<sup>461</sup> púrpura cruzada<sup>462</sup>, con la sonrisa lela, prieta, práctica del siempre disponible y siempre servicial adulator congénito profundo.<sup>463</sup>

Ante esa magnanimidad, el «pedaleo de zapatitos» y junto a éste otra tríada adjetival sobre la discreta minuciosidad de sus pasos y, otra vez, la fijación en lo mínimo: el color de los zapatos y su roce con los flecos del hábito, en un juego de palabras que recrea una combinación de sonoridades, a semejanza del exceso formal de ese lugar y sus protagonistas. Ahí están las aliteraciones de: «[...] relustrándose al

---

<sup>461</sup> Lógicamente se refiere a los dos cardenales: Armand-Jean du Plessis, cardenal-duque de Richelieu (1585-1642) y su heredero como «primer ministro» de Francia e igualmente cardenal, Giulio Mazzarino, afrancesado por: Jules Mazarin (1602-1661), quizá los dos cardenales por antonomasia, debido al inmenso poder y fama que alcanzaron.

<sup>462</sup> La combinación «púrpura cruzada» juega con el doble sentido de, por un lado el del cardenal que, vestido con su hábito con el color *púrpura* símbolo de la dignidad cardenalicia, *se cruza* con el cura por los interminables pasillos vaticanos. Pero, por otro lado, hay un juego con la terminología heráldica (muy a propósito de la minuciosidad descriptiva que se está realizando en el párrafo) pues *púrpura* es uno sus colores tasados y *cruzado* uno de los participios lexicalizados que significa la incorporación de una cruz: «5. adj. *Heráld.* Dicho de una pieza: Que lleva cruz sobrepuesta.», pero también puede jugar con el hecho de que el cardenal que pasa lleve sobre su hábito púrpura una cruz, como es una de las acepciones del participio «cruzado»: «3. adj. Dicho de un caballero: Que trae la cruz de una orden militar.» (*DRAE*).

<sup>463</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 37.

frote con el *flotante*, casi *levitante*, susurrar de la *sotana* [...]» o la anfibología del adjetivo «levitante» que no sólo tiene connotaciones místicas, sino que gracias a su homofonía con «levita» apunta a este sustantivo tan ligado a lo sacerdotal y eclesiástico<sup>464</sup> o también la cercanía del verbo personificador «susurrar», que recuerda el sustantivo que le sería propio a tal roce: «frufrú». Por no hablar de los gratuitos adverbios de modo con «-mente» que tanto connotan la ampulosidad por ese sufijo e incluso por la semántica de su raíz: «permanentemente» y «reverentemente».

De pronto, esa prueba de su capacidad para mostrarse subalterno se pone en práctica cuando se le cruza en el pasillo un cardenal, para el cuál se agolpan de nuevo una recua de nueve adjetivos casi sarcásticos sobre la compostura de esa figura arquetípica de autoridad, ante la cuál, la subordinación del neófito se revela en la adjetivación nuevamente trina de su sonrisa y el giro tan típico del discurso beato: «*del siempre* disponible y *siempre* servicial» y la última calificación del cura: «adulador» (que funciona aquí como sustantivo, pero que se sirve también de su posible categoría como adjetivo), junto a otro par de adjetivos definitivamente implacables que semejan la repetida tríada adjetival por la doble categoría del primero: «adulador *congénito profundo*».

Esta tipología textual llevada a su extremo con la estructura de una mínima secuencia escénica, va más allá de su función en la plasmación de imágenes para permitir comprender una argumentación, pues se alza como la argumentación misma: una velada denuncia del poder, en este caso eclesiástico, su ostentación y la manera en que crean este tipo de neófito que acepta casi ritualmente su acceso a la institución, haciendo patente su sometimiento a los que le preceden en la jerarquía. La indirecta recriminación se centra en describir esa escena, quizá porque ese fenómeno clave define del todo cualquier estructura de poder y el caso particular de la Iglesia católica constituye su caso más prototípico.

Una variante de este uso de lo descriptivo está en la descripción del paisaje que identifica a una subjetividad y su labor artística. Vázquez Montalbán ya ha demostrado su particular propensión a esas miradas panorámicas sobre paisajes urbanos o comarcales a la búsqueda de las consecuencias o los condicionantes de un

---

<sup>464</sup> «levita»: cuya definición lo convierte en sinónimo de eclesiástico, sacerdotal o devoto: «2. m. desus. Eclesiástico de grado inferior al sacerdote.», en correlación con su acepción más primigenia: «1. m. Israelita de la tribu de Leví, dedicado al servicio del templo.». De la primera de estas acepciones deriva su forma más habitual como adjetivo, «levítico»: «2. adj. Devoto de la Iglesia o de sus ministros.» (DRAE).

determinado discurso u objeto. Cuando pretende pensar la jugosa figura de Josep Pla como modo de vislumbrar algo de su obra oceánica, no tiene más remedio que recrear el paraje de un escritor que ha hecho de esa definitiva vinculación con su lugar un motivo central de su vida y una clave generadora de su prosa. Esa comarca en la que se encaja Pla es lo que Vázquez Montalbán denomina con plena eficiencia como «universo caldeo»<sup>465</sup> —con el cual titula el artículo. Tras hacer todo un itinerario por los hitos de ese paraje planiano, a colación de una cita gastronómica del propio escritor en el que afirma preferir la «monotonía» de la cocina occidental, frente a la probatura de alguna cocina exótica<sup>466</sup>. Vázquez Montalbán toma este factor para entender el apego planiano a su estrecho sitio como la puesta en práctica de esta monotonía en la frecuentación reiterada de unas mismas campiñas, relieves y pueblos, lo que permiten profundizar la visión de lo contemplado cotidianamente. Los ejemplos van dándose en distintos retazos del panorama releído: una torre y un caserío, un campo de labranza y los vestigios de la antigüedad o frente a la turbulencia turística, la flema de sus gentes.

Esta filosofía está presente en la repetición de paisajes para él familiares desde que abrió los ojos en el centro pequeño de su universo. Pero si algo hay de prodigioso en el Ampurdán es que las reiteraciones de su paisaje conllevan siempre la variante que convierte la reiteración en un replanteamiento de lo visto. Unas veces será la torre que corrige la linealidad de la silueta del caserío, otra la propia rotundidad del hábitat, de pronto violada por la ligereza de arcos y pórticos. De pronto en un paisaje agrario, la emergencia del mundo antiguo por doquier, más acá del verano, más acá de la horda turística la parsimonia de unas gentes bajo la boina y la memoria, como recién salidas de una observación antropológica de Pla. Andar y desandar el Ampurdán es andar y desandar a Pla. Si llegamos hasta la línea del mar, las construcciones se han convertido en destrucciones y para llegar a redescubrir el paisaje del escritor, hay que mirar por entre las rendijas de las tapias del desarrollo. Pero con paciencia y con las obras de Pla como breviario, aún es posible recorrer un universo caldeo, incluso adquirir bajo la boina su mirada de *kulak*<sup>467</sup>, con un ojo en la

---

<sup>465</sup> «[...] De hecho participa de la visión del mundo de los antiguos caldeos, convencidos de que no había más allá de las últimas montañas conocidas. A Pla le constaba la inmensidad de la Tierra, pero amaba sobre todo los recorridos humanos que partieran de Llofriu, de Palafrugell o de Calella. [...]», Vázquez Montalbán, «El universo caldeo de Josep Pla», *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 108.

<sup>466</sup> «[...] Esta monotonía me encanta, porque no creo que las novedades por sistema ayuden a pasar la vida.», *ibidem*, p. 111.

<sup>467</sup> «kulák» (del ruso кулак [kulak]) era el término con el que durante el último medio siglo del Imperio Ruso se denominó al «granjero rico» perteneciente a la nueva clase campesina propietaria surgida tras la abolición de la servidumbre en 1861. Esa es la caracterización con la que Vázquez Montalbán presenta al viejo Pla, dueño de su moderada explotación rural. Durante el periodo soviético pasó a ser usada como término despectivo para denominar de manera general a los terratenientes rurales del pasado zarista y por extensión a todo «enemigo del pueblo». Por la cercanía a esta última connotación condenatoria no debe confundirse con el término homófono «gulag» (del ruso ГУЛАГ), con el que se conocían los campos de concentración de prisioneros y de trabajos forzados durante el periodo

sombra de la tormenta sobre Les Gavarres y el otro sobre las furias del mar en un día de tramontana.<sup>468</sup>

Vázquez Montalbán detalla la particular combinación de factores en esa comarca que hacen que esa persistencia de la observación se renueve al provocar un continuado replanteamiento de lo ya visto tantas veces. Adentrarse en su paisaje y paisanaje es el modo de conocer a Pla, su figura de viejo payés y a su prosa. La descripción del universo planiano continúa hasta su límite marítimo, donde vuelve el turismo en sus repercusiones físicas que han devastado un litoral en el que se ha hecho más complejo reproducir la contemplación planiana. Al final, el posible itinerante por la comarca de Pla se presenta como convertido en él, en una rauda y exacta caracterización: la boina y la mirada del payés hacendado —que Pla asumió casi teatralmente desde su eremítico retiro al Ampurdán a partir de 1939— y la mirada repartida en esa dualidad contradictoria que el propio escritor definió como la tensión misma de ese territorio: las diversas montañas que envuelven su comarca y el mar al otro lado junto, entre tanto, las perturbaciones del tiempo que tal combinación provoca, que Vázquez Montalbán presenta en la mirada escrutadora propia del campesino que teme el nublado o el acecho de la persistente tramontana.

Así funciona el empleo de la descripción en el enunciado ensayístico para captar una parte sustancial de su argumento y para que participe en el desarrollo de todo el discurso, haciéndolo imaginable y, por tanto, más próximo y comprensible, es decir, definitivamente accesible a quien lee. Y al acceder, sin duda adquiere esos contenidos difusos y extraños para el individuo medio, que no hubieran alcanzado si no fuera a través de imaginarlos.

Todo este recorrido puede explicar la magnitud del tono del ensayo. Aquél que se cumple en la voz de un yo, que exhibe una actitud, mostrándose desde la modestia y la ironía. Una voz que se modula desde un modo básico que se hace accesible para el receptor, usando lo aledaño a éste y apelándolo con distintos recursos, pero que desde ahí puede elevarse hacia un modo más oblicuo, tensionando la recepción con lo enigmático o pugnando lúdicamente en ésta. Al fin, un tono que siempre trata de traducir lo abstracto en sus argumentos, proliferando los ejemplos ilustrativos —

---

estalinista (en especial: 1934-1953) y que es uno más de los acrónimos tan propios de la jerga soviética, como «agitprop» o «politburó» (ГУЛАГ, acrónimo de: Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний [*Glávnoie upravlenie ispravítelno-trudovuj lagueréi i koloni*], Administración Principal de Campos de Trabajos Correccionales y colonias).

<sup>468</sup> *Ibidem*.

suministrados con un molde dual o trino—, sobre todo, sirviéndose de la analogía y la metáfora, para convertir sus asuntos algo imaginable, entre otros recursos, gracias a la descripción.

## I.3. LA MATERIA



## EL TRATAMIENTO

Siempre ha pesado una «sospecha de superficialidad» en torno a este género, algo que viene dado de su ya conocida inclinación por la ironía o por la propia prevención que Montaigne demuestra diciendo que sólo pretende «pellizcar la cabeza» de sus objetos y, sobre todo, ese reiterado deseo expreso de apartarse del «docto» o del «hacedor de sistemas» o «tratados». Como el propio iniciador del ensayismo declara que «escribe por placer» y rehúye «citas y comentarios», la sombra de ligereza suele permanecer en torno a la reflexión del género<sup>469</sup>. Así lo avisa Starobinski, recordando las vicisitudes del género, el modo en que «los doctos lo despreciaron», cómo éstos reivindicaban la «diferencia de los géneros» que el ensayo suele diluir, igual que reclamaban el «profesionalismo del saber» frente a la aproximación lega que suponía el género montaigneano. Eso es lo que hizo en un inicio la «universidad» aborreciéndolo, aunque ello pueda implicar derrochar el capital de ese «brillo de su estilo» o sus deslumbrantes «audacias de pensamiento»; pues la academia siempre reducía al ensayista a ser una combinación de «amable aficionado» y «crítico impresionista», porque siempre se le acusa de persistir en la «zona sospechosa de lo no científico», ese ámbito de la incontrolable «ambigüedad»<sup>470</sup>.

De suerte que para Montaigne el «campo de experiencia» se aparecería como «el mundo que se le resiste», ese ámbito de todos los «objetos que el mundo le ofrece», a merced de la «fortuna». Ese campo y sus objetos es lo que se convierte en la «materia ensayada», esa «sustancia que se pesa», según recuerda el «emblema de la balanza» que Montaigne muestra en su libro, enlazándose con la innovadora

---

<sup>469</sup> «[...] Constatemos la sospecha de superficialidad que se liga con el ensayo. Montaigne mismo ofrece armas a los detractores del género. Ironiza o finge ironizar sobre su libro, pues sus estrategias son sutiles, al declarar que sólo pretende «desflorar, pellizcar la cabeza» de los temas escogidas: que no se le tome por un docto, por un hacedor de sistemas, por un autor de macizos tratados. La cabeza es la flor, no la raíz. Hay especialistas y artistas para investigarla. Él sólo escribe por placer, sin buscar una retahíla de citas y comentarios. [...]», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», pp. 32.

<sup>470</sup> «[...] Pero hay que constatarlo: los doctos lo despreciaron o, por mejor decir, se detuvieron en la diferencia de los géneros, defendiendo el profesionalismo del saber, del cual Montaigne, quizá por orgullo nobiliario, creía estar fuera de sospecha. La universidad, en el apogeo del período positivista, tras fijar las reglas y los cánones de la investigación exhaustiva y seria, rechazó tanto el ensayo como el ensayismo, arrojándolos a las tinieblas exteriores, a riesgo de prohibir, a la vez, el brillo de su estilo y sus audacias de pensamiento. Visto desde el aula y evaluado por el tribunal de tesis, el ensayista es un amable aficionado que se encuentra con el crítico impresionista en la zona sospechosa de lo no científico. [...] Pero una cierta ambigüedad sigue persistiendo. Lo digo con franqueza: si me dijeran que practico el ensayismo, me sentiría ligeramente herido, lo tomaría como un reproche.», *ibidem*, p. 33.



denominación de sus *Essais* —cuya etimología también apunta, entre otras, al significado de «pesar». Pero avisa Starobinski que su forma de medición no es tanto una labor «instrumental» como en la ciencia de su tiempo, sino una «ponderación manual», una «manipulación» en el sentido literal de la palabra: una aproximación muy distinta de la naciente ciencia experimental de su tiempo, más tangible, inmediata y cercana, hecha desde el propio individuo; como tan bien sugiere esa sugerencia de «pensar con las manos», esto es, de «meditar y manipular la vida» en un sentido amplio y *al alcance de la mano*<sup>471</sup>.

Mas todo ello sólo es posible con una «infinita curiosidad por el mundo exterior», por lo que supone la «proliferación de lo real» y, a su vez, por los inherentes «discursos contradictorios» que los «explican» o condicionan. Es así como el ensayista se ve llamado a ser «reconducido hacia sí mismo» para buscar algo sólido sobre lo que sostener su meditación, esas «certezas inmediatas de la vida personal» en la que quedan «estrechamente mezclados», casi indistinguibles: «espíritu, sentidos y cuerpo». Toda su tarea parece limitarse a «escucharse vivir», sometiéndose a sí mismo a «una interrogación continua», pero su logro se alcanza cuando los determinados «ensayos de su vida» acaban por «desbordar su existencia individual» y, al fin, «conciernen a la vida de los otros», pues sucede que la propia vida termina por identificarse con la de los demás<sup>472</sup>.

El «compromiso» del primer ensayista, con su labor como «servicio público», su «resistencia civil», la continuada demostración de «tolerancia», no son un mero conjunto de trazos para su «autorretrato», si no que muestra la propia conciencia de su labor como «obligación cívica», un indispensable «deber de humanidad» que debe alcanzar y retribuir en los demás. Es así como su materia suele descubrirse siempre como esas «propuestas tan generales», gracias a lo cual «tocan tan vivamente al

---

<sup>471</sup> «[...] El campo de experiencia, para Montaigne es, ante todo, el mundo que se le resiste, son los objetos que el mundo le ofrece, es la fortuna que juega con él. Tal es la materia ensayada, la sustancia que se pesa, en un acto que, no obstante el emblema de la balanza, es en él menos instrumental que el practicado por Galileo. Es más una ponderación manual, una manipulación, una conformación. Montaigne entendía eso de «pensar con las manos», pues sus manos estaban siempre en movimiento, aunque se declara incapaz de cualquier trabajo manual. Hay que saber, por junto, meditar y manipular la vida. [...]», *ibidem*, p. 34

<sup>472</sup> «[...]»: una infinita curiosidad por el mundo exterior, por la proliferación de lo real y por los discursos contradictorios que pretenden explicarla. Es a partir de aquí desde donde se siente reconducido hacia sí mismo, es decir, hacia las certezas inmediatas de la vida personal: espíritu, sentidos y cuerpo, estrechamente mezclados. Define su libro como “un registros de los ensayos de mi vida”, como si no hubiese tenido otra preocupación que escucharse vivir, sufrir, gozar, en una interrogación continua. Pero los ensayos de su vida, al desbordar su existencia individual, conciernen a la vida de los otros, que él no puede separar de la suya. [...]», *ibidem*, p. 37.

lector» para llevarlo al vértigo de una «decisión moral» ante aquella cuestión a la que ha sido retado. La clave de que sus discursos sigan activándose con inmarcesible vitalidad está —para Starobinski— en que Montaigne sabe combinar «confidencia personal», «experiencia de los libros y los autores» y el «gozo de vivir». Una sabia aleación, pues, de una «vertiente objetiva y subjetiva del ensayo» que es lo que le sigue dando actualidad a esos discursos enfocados siempre sobre una determinada materia<sup>473</sup>.

De alguna manera, la tipología de los objetos y la combinación de factores que el ensayista debe emplear para convidar a su lector no debe entenderse como el criterio determinante que determina la selección de objetos para la reflexión. El renombrado cruce del discurrir ensayístico y su densa dimensión estética, la sabe definir Nicol con una advertencia que quizá no sea vana: tal «elegancia» que en su momento Einstein reclama a toda «buena teoría científica», no es más que el mero cuidado en no desdeñar innecesariamente el «buen gusto» para ganar una «teoría» que consiga ser «profunda y verdadera»; de manera que la «hermosura», va de suyo en cualquier «ingenio» de los que muestra el ensayo. Es decir que, en este género, del mismo modo que la «verdad» debe aparecerse como «verdad moral», el «ingenio» desplegado en él debe ser, por añadidura, «ingenioso»<sup>474</sup>.

En su impulso restrictivo, Nicol vuelve a ponerse en guardia hacia otra de las nociones comunes como la del ensayo como *cajón de sastre* y avisa que si bien este género es un «sitio» en donde «cabén ciertas cosas», debe recordarse que «otras no caben». Lo hace para otra acción habitual: deslindar el campo de lo ensayístico y lo científico, pues en la «ciencia filosófica» su lugar está plenamente roturada en

---

<sup>473</sup> «[...] Me gustaría que los hombres de nuestro tiempo recordaran la sugestión de Montaigne: “Hay que tomar partido por aplicación de un designio... Y mi palabra y mi fe son piezas de este cuerpo común que está presente: su mejor efecto, lo doy por sentado, es el servicio público”. [...] He allí, pronunciadas claramente y en alta voz, las lecciones de compromiso, de resistencia civil, de tolerancia. Lo que está en cuestión no es aquí el autorretrato, sino la obligación cívica y el deber de humanidad. Sólo en unas propuestas tan generales y que tocan tan vivamente al lector que aún hoy nos comprometen a una decisión moral, Montaigne se expresa por añadidura, y sabe que lo hace. [...] ¿Habría ejercido Montaigne semejante seducción en el curso de las generaciones, sobre tantos lectores y escritores, si no hubiera hallado el secreto de conjugar la confidencia personal, la experiencia de los libros y los autores y, sin fanfarronería, el legítimo y reconocido gozo de vivir? Reunir de tal manera la vertiente objetiva y subjetiva del ensayo no es tan fácil y Montaigne no lo consiguió de una sola vez. [...]», *ibidem*.

<sup>474</sup> «[...] Einstein sostiene que una de las tres condiciones que debe cumplir una buena teoría científica es la elegancia (las otras dos son metodológicas); y es evidente que no hay necesidad ninguna, para que una teoría sea profunda y verdadera, de que se ofenda con ella el buen gusto de los lectores, dándole una formulación que sea zafia, y más esquinada que un hastial. Démosla por descontada, pues, la hermosura en el ingenio. Si la verdad es una verdad moral, el ingenio tiene que ser además ingenioso. [...]», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 229.

«limitaciones» que son «infranqueables», «claras», «naturales» y «genéricas», al punto que cualquier transgresión de estos perdería pie y caería en falso como «literal extravagancia»<sup>475</sup>.

Ante esto, cabe pensar en esa decisión que debe tomar el ensayista ante su asunto: ¿cómo aproximarse a aquello sobre lo que se quiere discurrir? El tipo de acercamiento a la cosa, la particular mirada desde una u otra perspectiva y hacia uno u otro lado del objeto, son un factor determinante para detectar el ensayismo. Como es sabido, este acercamiento a su materia, el ensayo lo realiza sin la exigencia de exhaustividad y método del texto científico. Es decir, en los propios términos montaigneanos: la limitación personal ante su materia determina la estrategia y la dimensión de su acercamiento.

[...] Si se trata de un asunto que no entiendo, lo pongo a prueba en eso mismo: sondeo el vado desde la distancia, y después, al encontrarlo demasiado hondo para mi estatura, me quedo en la orilla. Y el reconocimiento de no poder cruzar al otro lado es una muestra de su acción, incluso una de aquéllas de las que más se ufana. A veces, en un asunto vano y nulo, pruebo a ver si encuentra con qué darle cuerpo y con qué apoyarlo y sostenerlo. A veces, lo paseo por un asunto noble y trillado, donde nada debe encontrar por sí mismo, pues el camino está tan desbrozado que no puede andar sino sobre huellas ajenas. Ahí su jugo consiste en elegir la ruta que le parece mejor, y, entre mil senderos, dice que éste o aquél fue la mejor elección. Aprovecho cualquier argumento que me presenta la fortuna. Para mí son igualmente buenos. Y jamás me propongo tratarlos por entero. Porque no veo el todo en nada. Tampoco lo ven quienes prometen que nos lo harán ver. De los cien elementos y aspectos que tiene cada cosa, tomo uno, a veces sólo para rozarlo, a veces para tocarlo levemente, y, en ocasiones, para pellizcarlo hasta el hueso. Hago un avance en él, no con la máxima extensión sino con la máxima hondura de que soy capaz. Y, las más de las veces, me gusta cogerlos por algún lado insólito. [...].<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> «El ensayo es un “sitio” de éstos, en el que caben ciertas cosas y otras no caben. La ciencia filosófica es otro sitio, que impone también algunas limitaciones infranqueables. Estas limitaciones son tan claras, tan naturales y genéricas, o propias del género, que su violación se delata a sí misma como una literal extravagancia. [...]», *ibidem*, pp. 231-232.

<sup>476</sup> «[...] Si c'est un subject que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye, sondant le gué de bien loing, et puis le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive. Et cette reconnoissance de ne pouvoir passer outre, c'est un traict de son effect, ouy de ceux, dont il se vante le plus. Tantost à un subject vain et de neant, j'essaye voir s'il trouvera dequoy luy donner corps, et dequoy l'appuyer et l'estançonner. Tantost je le promene à un subject noble et tracassé, auquel il n'a rien à trouver de soy, le chemin en estant si frayé, qu'il ne peut marcher que sur la piste d'autrui. Là il fait son jeu à eslire la route qui luy semble la meilleure: et de mille sentiers, il dit que cettuy-cy, ou celuy là, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument: ils me sont egalement bons: et ne desseigne jamais de les traicter entiers. Car je ne voy le tout de rien: Ne font pas, ceux qui nous promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages, qu'à chasque chose j'en prens un, tantost à lecher seulement, tantost à effleurer: et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondement que je sçay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. [...]», Montaigne, «Demócrito y Heráclito», *Ensayos*, I, cap. L, pp. 436-437.

La penetración en la cuestión es siempre producto de la opción contingente del propio ensayista, así como del azar que le irá disponiendo los asuntos y las zonas y modos de adentrarse en ellos. La aceptación de estos condicionamientos le salva de cualquier pretenciosa exigencia de abarcar la integridad del objeto tratado. Por ello impondrá una óptica reducida a un aspecto mínimo de éste, con diversa intensidad: ya sea tentando sólo la consistencia de esa materia o ya ahondando con toda potencia y precisión en esa sección parcial, a modo de cala, que pueda elevar alguna conclusión hacia la completud del objeto, en una suerte de libre y desembarazada mirada inductiva. Esta restricción del foco de la indagación ensayista es lo que lleva a esa inclinación hacia la parcialidad y la fragmentariedad. Sin embargo, ya matizó Lukács que la «creación fragmentaria» del ensayismo puede confrontarse sin desdoro de ésta a esas otras «pequeñas perfecciones de la exactitud científica», pues la «estética grande» sería la «más pura consecución» de este tipo de discurso fragmentado<sup>477</sup>.

Mas lo errado puede situarse en el hecho de que la «tendencia positivista general» siempre intenta señalar como opuestos e incompatibles a el «sujeto» respecto a cualquier «objeto de investigación», que para Adorno no es más que volver a caer en una «mera separación de forma y contenido», tomando como absoluto lo que no es más que una metáfora analítica pues —como ya sugería Nicol—, no es posible «hablar de algo estético de una manera no estética», tal cualidad del objeto viene dada en buena parte por el discurso que sobre éste se emprende. Porque ensayar sin perder nunca la « semejanza con el asunto» es la manera de no perder el «contacto con el asunto» y no decantarse hacia la «trivialidad».

Todo lo contrario a lo que propugna la ciencia positivista, en la que el «contenido», al ser fijado en el discurso a través de una serie de formas arquetípicas y siguiendo un protocolo, debería ser «indiferente a su exposición». Esto es, nada del objeto debería determinar la forma de su «exposición» discursiva, la cual, aparecería como «no exigida por el asunto». Hasta el punto que cualquier «prurito expresivo en la exposición» sería un modo de mancillar la «objetividad» de tal explicación del objeto, en la que ninguna huella debiera dejar sujeto alguno y el que la mínima intervención de la «forma» sería lo que más exactamente mostraría el «contenido». La ciencia, pues, padecería una «alergia a las formas» por considerarlas «meros

---

<sup>477</sup> «[...] El ensayista puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la fresca impresionista; pero su más pura consecución, su creación más fuerte resulta sin fuerza alguna cuando llega la estética grande. [...]», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 60.

accidentes», que demuestra que el «espíritu científico» se acerca al más «dogmático». Ante ello, el peligro mayor se halla en que la desidia verbal del discurso científico pueda desplazar su «responsabilidad» hacia el «asunto», como si la «reflexión sobre lo espiritual» la tuviera que hacer sólo un discurso «carente de espíritu», es decir, ajeno a su objeto y sus exigencias, que también son las de una determinada expresión<sup>478</sup>. Es frente a esta «objetualización del mundo» y su «progresiva desmitologización», que se produce la turbulenta escisión entre «ciencia» y «arte», difícilmente reversible, que ha dejado atrás una conciencia en la que eran todo uno: «intuición y concepto» o «imagen y signo», cuyo atractivo para el ensayo no puede descartar que su recuperación literal pudiera constituir una «regresión a lo caótico»<sup>479</sup>.

Hay un factor principal: al confrontarse con el «procedimiento científico» y «su fundamentación filosófica como método» es de ahí donde el ensayo «extrae la plena consecuencia de la crítica al sistema», que será la matriz de su función. Ante el polivalente «método» del «empirismo» y el «racionalismo» parece que sólo el ensayo ha conseguido sugerir la «duda sobre el derecho incondicionado de éste». Eso es posible porque el discurso ensayístico se hace cargo de la «conciencia de la no identidad» que menciona Adorno, por su saludable capacidad de ser «radical en el no radicalismo» y su consecuente «abstención de toda reducción a un principio»; pero, sobre todo, por su «acentuación de lo parcial frente a lo total» y lo «fragmentario»<sup>480</sup>.

---

<sup>478</sup> «[...] La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible en cuanto objeto de investigación, se queda, en este como en todos los demás momentos, en la mera separación de forma y contenido: tal, pues como en general difícilmente puede hablarse de algo estético de una manera no estética, despojada de toda semejanza con el asunto, sin caer en la trivialidad ni perder a priori contacto con el asunto. El contenido, una vez fijado según el arquetipo de la proposición protocolaria, en la práctica positivista debería ser indiferente a su exposición y ésta convencional, no exigida por el asunto, y para el instinto del purismo científico todo prurito expresivo en la exposición pone en peligro la objetividad que saltaría a la vista tras la supresión del sujeto y, por tanto, la consistencia del asunto, el cual se afirmaría tanto mejor cuanto menos recibiera el apoyo de la forma, por más que la norma misma de ésta consista precisamente en presentar el asunto puro y sin añadidos. En la alergia a las formas como meros accidentes se acerca el espíritu científico al tercamente dogmático. La palabra irresponsablemente chapucera se imagina que la responsabilidad reside en el asunto, y la reflexión sobre lo espiritual se convierte en el privilegio del carente de espíritu.», Adorno, «El ensayo como forma», pp. 13-14.

<sup>479</sup> «[...] Con la objetualización del mundo en el curso de la progresiva desmitologización, la ciencia y el arte se han escindido; no se puede restaurar con un pase de magia una conciencia para la que intuición y concepto, imagen y signo, fueran lo mismo, si es que tal cosa existió alguna vez, y su restitución sería una regresión a lo caótico.», *ibidem*, p. 15.

<sup>480</sup> «En relación con el procedimiento científico y su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según su idea, extrae la plena consecuencia de la crítica al sistema. [...] El empirismo no menos que el racionalismo ha sido desde Bacon —ensayista él mismo— “método”. La duda sobre el derecho incondicionado de éste casi no la ha realizado, dentro del mismo procedimiento del pensamiento, más que el ensayo. Éste tiene en cuenta la conciencia de la no identidad, aun sin expresarla siquiera; es radical en el no radicalismo, en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en fragmentario. [...].», *ibidem*, p. 19.

Pues su capacidad se centra en apartarse de los procedimientos propios de la ciencia y sus teorizaciones sistematizadas, oponiéndose a una de sus reglas, que Spinoza define: «el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas». Al contrario, lo ensayístico consigue desmentirlo y avisar de que las cosas no coinciden con el «orden sin fisuras de los conceptos», la realidad de lo que existe no responde a ninguna «estructura cerrada, deductiva o inductiva». Ante esta opacidad de la materia circundante, el ensayo no puede más que rechazar también la conocida noción de que «lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía»; de manera que su función es acabar con la «vieja injusticia hecha a lo pasajero», aquella por la que se lo condena reiteradamente «en el concepto». Haciéndose cargo de aquellas cosas cuya entidad no son atendidas por la ciencia o el pensamiento, desafía la «violencia del dogma» que impone que «lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción»; o sea, ese «concepto» que se establece como «invariable en el tiempo» y que es triunfalmente contrapuesto al «individuo» que acaba siendo «aprehendido por él». Por lo tanto, el ensayismo refuta tal regla que afirma que «el *ordo idearum* es el *ordo rerum*», pues ello vendría a suponer que «algo mediado» como son las ideas, pudieran considerarse como algo «inmediato», cuando ni tan siquiera las cosas se perciben sin mediación<sup>481</sup>.

Así mismo, el género ensayístico repele ese convencimiento de que «verdad e historia se oponen irreconciliables», pues entiende que la «verdad» posee también un «núcleo temporal», de manera que es ineludible que el «contenido histórico» deba considerarse como un «momento integrante» de tal verdad. De manera que «lo *a posteriori*», es decir, ese contenido histórico, acaba por convertirse en «lo *a priori*», en donde se creía que residía una verdad libre de la mudanza de lo histórico<sup>482</sup>.

A su vez, debe zafarse de la exigencia cartesiana de estar «seguro de no omitir nada» y así aceptar la gastada acusación al género de «no ser exhaustivo», pues

---

<sup>481</sup> «El ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva. Se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; contra esa vieja injusticia hecha a lo pasajero por la cual se lo vuelve a condenar en el concepto. Se arredra ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción, el concepto invariable en el tiempo frente al individuo aprehendido por él. La falacia de que el *ordo idearum* es el *ordo rerum* estriba en la suposición de algo mediado como inmediato.», *ibidem*, pp. 19-20.

<sup>482</sup> «Por eso el ensayo no se deja intimidar por la depravada profundidad de que verdad e historia se oponen irreconciliables. Si la verdad tiene en efecto un núcleo temporal, todo el contenido histórico se convierte en momento integrante de ella; lo *a posteriori* se convierte concretamente en lo *a priori*, como exigían Fichte y sus seguidores sólo en general. [...].», *ibidem*, p. 20.

cualquier «objeto» siempre «encierra en sí infinitos aspectos», ante los cuales, la «elección» de unos u otros, dependen de la «intención» del que los atiende. El ensayismo sabe que no es posible esa exhaustiva «revisión general» que lleva a cabo el método cartesiano, porque eso implicaría que se cree que los «conceptos» empleados en ella son capaces de «absorber» el «objeto» al que pretenden apuntar y que nada se escaparía de esas nociones que todo lo «anticipan»<sup>483</sup>, tal y como Montaigne justificaba su forma de análisis en forma de *calamus*, sólo guiada por su propia voluntad.

Por ello, cuando expone algo, este género no puede hacerlo como si sus objetos fueran perfectamente deducidos en un ejercicio en el que no quedara ningún aspecto de tal objeto fuera de su mención. De ahí que, para lo ensayístico: «a su forma le es inmanente su propia relativización», por eso posee esa capacidad de «estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento», porque asume que no puede absorberlo todo de sus objetos y por ello su forma es maleable en la proyección hacia tales objetos, pudiendo adecuarse a distintas pretensiones que le harán variar de dimensiones. De manera que, como es sabido, «piensa en fragmentos» debido a que «la realidad es fragmentaria» y no al revés. Es por esta fidelidad a la disgregación de lo real que busca la cohesión de su discurso, su «unidad», mas no engancharlo artificiosamente cada uno de esos retazos, sino «a través de los fragmentos», asumiendo esta característica de lo que le circunda y trasladándola al discurso que trata de referirla. Por tanto, la «discontinuidad es esencial» y «su asunto es siempre un conflicto detenido», en tanto que es captado en un instante del tiempo histórico y mostrado con cierta lealtad al modo en que se le ha aparecido al ensayista. Tal aceptación de lo discontinuo no impide el hecho de que el género «armoniza los conceptos entre sí» pero, en cualquier caso: «retrocede con espanto ante el superconcepto», aquél que pretendería subsumir orgánicamente toda esa serie de conceptos; una pretensión que incluso en la gestación de tal superconcepto se sabe que es «irresoluble»<sup>484</sup>.

---

<sup>483</sup> «La cuarta regla cartesiana, “hacer en todo recuentos tan completos y revisiones tan generales” que se “esté seguro de no omitir nada”, el principio propiamente hablando sistemático “rapsódico” de Aristóteles. Corresponde al reproche que se hace al ensayo de no ser, como diría un maestro de escuela, exhaustivo, cuando todo objeto, y por supuesto el espiritual, encierra en sí infinitos aspectos sobre cuya elección no decide sino la intención del que conoce. La “revisión general” sólo sería posible si se estableciese de antemano que los conceptos de su tratamiento absorben el objeto tratado; que no queda nada no anticipado por ellos. [...]», *ibidem*, p. 25.

<sup>484</sup> «[...] Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene

La unidad del ensayo, pues, debe responder a «la unidad de su objeto», a la que se suma la que aporta «la teoría y la experiencia que se han introducido en el objeto». Es, por tanto, la unidad que emana del objeto atendido y, así, «debe el contorno a su contenido», se adecua a éste. De manera que se situará siempre en contra de la noción de «obra capital», categoría semejante a la de «totalidad» o «creación». Porque la «totalidad» del ensayo no es otra que la que constituye «la unidad de una forma construida en y a partir de sí». Es decir, una totalidad o unidad introspectiva, autónoma en su propio discurso, y que, por tanto, lo es de «lo no total»; puesto que tal peculiar totalidad afirma y pone en práctica su rechazo a «la identidad de pensamiento y asunto que rechaza como contenido». Por eso cree Adorno que tal «liberación de la constricción de la identidad» es lo que permite al género hacerse cargo de lo que no les es posible al texto científico o filosófico, aquello irreductible que éste no puede atender: «el momento de lo indeleble, del color imborrable»<sup>485</sup>.

Sobre este aspecto de la unidad del género que describe Adorno, Fernando de Toro redonda en que: «no sólo los temas que se tratan en el ensayo o sus motivos son los que le dan unidad, sino el objeto sobre el cual reflexiona el ensayista», por lo cual «en torno a este centro magnético se estructuran los motivos del ensayo». De manera que la «unidad» que se produce lo es «entre los niveles de la expresión y de lo expresado», siendo en ello donde De Toro cree que surge el «concepto genérico de ensayo», al conseguir «crear él mismo la forma que necesita para expresar su objeto»<sup>486</sup>. Su tema parte del reconocimiento de «la esencia de crecimiento natural de

---

estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido. Mientras armoniza los conceptos entre sí gracias a su función en el paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede con espanto ante el superconcepto al que habría que subordinarlos a todos; lo que éste meramente finge conseguir su método sabe que es irresoluble, y sin embargo trata de conseguirlo. [...].», *ibidem*, p. 26.

<sup>485</sup> «[...] Lo que lo determina es la unidad de su objeto junto con la de la teoría y la experiencia que se han introducido en el objeto. La suya no es la vaga apertura del sentimiento y el estado de ánimo, sino la que debe el contorno a su contenido. Se rebela contra la idea de obra capital, ella misma reflejo de la de creación y totalidad. Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí, es la de lo no total, una totalidad que ni siquiera en cuanto forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y asunto que rechaza como contenido. La liberación de la constricción de la identidad concede a veces al ensayo lo que escapa al pensamiento oficial, el momento de lo indeleble, del color imborrable. [...].», *ibidem*, p. 27.

<sup>486</sup> «[...] “El ensayo está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto”. Por tanto, no sólo los temas que se tratan en el ensayo o sus motivos los que le dan unidad, sino el objeto sobre el cual reflexiona el ensayista, y en torno a este centro magnético se estructuran los motivos del ensayo. Se produce una unidad entre los niveles de la expresión y de lo expresado, y de aquí nace el concepto genérico de ensayo, al crear él mismo la forma



la cultura misma», una cultura en la que perdura algo así como un «ciego sistema natural», esto es, «el mito», que es lo que intenta mostrar el género. De ahí que «su tema propiamente dicho» pueda reducirse finalmente a «la relación entre la naturaleza y la cultura»<sup>487</sup>. Su distinción con la «lógica discursiva» parte del hecho de que sus elementos: «ni los deduce de un principio ni los infiere de observaciones individuales coherentes», más bien, lo que sucede es que «coordina los elementos en lugar de subordinarlos». Por eso «lo único conmensurable» para los «criterios» de esa lógica no será más que «la quintaesencia de su contenido», pero en ningún caso «el modo de su exposición», labor mucho más compleja de medir y explicar<sup>488</sup>.

Por todo ello, éste género procura «sacar el mejor partido» de todas las «disciplinas» que puedan servirle, intentando «aprovechar todo», consiguiendo que todo eso captado funcione dentro de su discurso «en su favor», yendo más allá de lo que tales disciplinas son capaces de dar en las «ciencias humanas», donde siempre están constreñidas en «relaciones controlables» y «estructuras exactas». Por eso, para Starobinski, el gran reto está en que el «material» escogido de todas estas disciplinas de las ciencias humanas se consigan «orquestrar» en una «lengua personal». Es decir, que no habrá límite en tomar prestado materiales para elaborar un «saber sobrio y escrupuloso», pero siempre que «dicho saber sea asumido por el placer de escribir»; o sea, siempre que se trasluzca el «interés vivo» del ensayista en la «consideración de los objetos del pasado, confrontados con el presente».

Por tanto, esa «libertad» del género que «escoge sus objetos» e «inventa su lenguaje y sus métodos» debe trabajar para lograr «aliar ciencia y poesía». El objetivo del género debe ser el de aunar la «comprensión del lenguaje del otro» y la capacidad de «invención de un lenguaje propio» o, lo que es lo mismo, la conjunción de la «escucha de un sentido comunicado» y la «creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente»; o, en otra variante más sencilla aún: el ensayo «lee el mundo»

---

que necesita para expresar su objeto. [...]», (cita de Adorno, *ibidem*, p. 28), De Toro, «*El laberinto de la soledad* y la forma del ensayo», p. 403.

<sup>487</sup> «[...] Pero cuanto más enérgicamente suspende el concepto de algo primero y se niega a desdevanar la cultura de la naturaleza, tanto más profundamente reconoce la esencia de crecimiento natural de la cultura misma. Hasta el día de hoy se perpetúa en ésta el ciego sistema natural, el mito, y eso precisamente es lo que refleja el ensayo: su tema propiamente dicho es la relación entre la naturaleza y la cultura. [...]», *ibidem*, p. 29.

<sup>488</sup> «[...] Sólo que el ensayo desarrolla los pensamientos de modo distinto a como hace la lógica discursiva. Ni los deduce de un principio ni los infiere de observaciones individuales coherentes. Coordina los elementos en lugar de subordinarlos; y lo único conmensurable con los criterios lógicos es la quintaesencia de su contenido, no el modo de su exposición. [...]», *ibidem*, pp. 32-33.

a la vez que «se da a leer»; por tanto, consiste en que el género combine «la puesta en obra simultánea de una hermenéutica y de una audacia aventurera»<sup>489</sup>.

Desde un punto de vista más desconfiado, Nicol vuelve a llamar la atención de que aunque es cierto que «el ensayo puede llegar casi al fondo de un problema», no es menos cierto que: «no al fondo del todo» y, por tanto, no sería capaz de captar la «relación entre un problema y otro», pues ésta siempre «está en el fondo». De modo que la celebrada «libertad de movimiento intelectual» puede ser reconsiderada como «una limitación». Pues se advierte que, el ensayista no debe preocuparse por «el compromiso que adquiere al emitir opiniones personales sobre un tema determinado», pues ante su objeto «lo considera aisladamente», a diferencia de como haría el filósofo. Por eso se podría liberar al ensayista de cualquier «congruencia sistemática», que pertenecería al «género *espisteme*», pues a éste sólo se le podría exigir que «no juegue con el equívoco» y, finalmente, que «no pretenda atribuir a su artificio literario de ideas el significado y valor que corresponden formalmente a otro género distinto de artificio»<sup>490</sup>. He ahí las posibles reticencias al género en su tarea frente a sus objetos de análisis y su confrontación permanente con los textos científicos.

Mas esto mismo, puede ser comprendido como un rasgo virtuoso, pues serviría para recordar que, a diferencia del tratado, el ensayo «persigue sólo aquello

---

<sup>489</sup> «[...] Se trata, como se ve, de sacar el mejor partido de tales disciplinas, de aprovechar todo lo que estén en condiciones de ofrecer y, finalmente, de procurar que avancen, con libertad y reflexión, en su favor y en el nuestro. La tarea, pues, no es quedarnos en lo que las ciencias humanas, con su lenguaje impersonal o aparentemente tal, son capaces de revelar estableciendo relaciones controlables, describiendo estructuras exactas. Éste es el material que deberemos orquestar en nuestra lengua personal, a todo riesgo. Nada disculpa elaborar un saber sobrio y escrupuloso, pero a condición de que dicho saber sea asumido por el placer de escribir y, sobre todo, por el interés vivo con que tomemos la consideración de los objetos del pasado, confrontados con el presente, donde no estamos solos ni queremos estar solos. A partir de una libertad que escoge sus objetos, que inventa su lenguaje y sus métodos, el ensayo, en el límite ideal donde sólo ensayo concebirlo, debería saber aliar ciencia y poesía. Debería ser, a un tiempo, comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente. El ensayo, que lee el mundo y se da a leer, reclama la puesta en obra simultánea de una hermenéutica y de una audacia aventurera. Cuando mejor perciba la fuerza actuante de la palabra, mejor actuará en su momento. [...]», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», pp. 39-40.

<sup>490</sup> «[...] Por esto, como el ensayo puede llegar casi al fondo de un problema, pero no al fondo del todo, la relación entre un problema y otro ha de escaparle necesariamente, en tanto que esta relación está en el fondo. La libertad de movimiento intelectual que el ensayo permite, y que es tan agradable ejercitar, implica, por tanto, una limitación: el ensayista no ha de preocuparse mucho por el compromiso que adquiere al emitir opiniones personales sobre un tema determinado, porque éste lo considera aisladamente, y el poner en concordancia esas opiniones con los problemas que plantean otros temas es cosa que puede dejarse al cuidado del filósofo. Al ensayista no debe, pues, reclamársele una severa congruencia sistemática, cosa que es propia del género *episteme*. Lo único que pudiera acaso reclamársele es que no juegue con el equívoco, que no pretenda atribuir a su artificio literario de ideas el significado y valor que corresponden formalmente a otro género distinto de artificio.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 213-214.

que sabe que no podrá alcanzar plenamente» y «es fragmentario como la vida misma» —como sugería Adorno; una fidelidad a esa anatomía de lo real que es de donde nace la capacidad de que «el valor de los ensayos sobreviva a la época que los vio nacer»; mientras que «lo que pretendió ser completo, caduca», justamente por no adherirse a la verdadera naturaleza de su materia<sup>491</sup>.

Porque «lo original» del ensayo está «en el tratamiento mismo» y no «en lo nuevo de los temas tratados», tal originalidad se obtiene, obviamente, a través de la «propia personalidad y visión del mundo» del ensayista, que es lo único que «le individualiza», aunque a ello deba añadirse el resto de mutaciones que aportan las «circunstancias históricas». Por eso Gómez recuerda que «de cualquier tema puede nacer un ensayo», ya que será el trato dado a tal objeto lo que más cuente para el género, pero, sobre todo, por el vasto horizonte que puede servirle de materia, pues a pesar de su hambre de actualidad: «no sólo cuenta con el día que transcurre ante sus ojos», sino que dispone de «los diez mil años de la humanidad para reflexionar» y, además, ni la vulgaridad o elevación del objeto impedirán que el género pueda cazarlo y convertirlo en su materia de indagación.

Pero esta «entera libertad en la elección del tema y del punto de partida del ensayo» se compensa con la «expresa condición» de «sobrepasar el ámbito de lo vulgar» o, mejor dicho, «debe trascender lo particular» y saber despegar hacia otro orden de cosas más general. Las estrategias siguen siendo las de la originalidad: el trato con el objeto debe ser «auténtico y personal», entre otras, combinando «lo autobiográfico con lo ensayístico», consiguiendo lo que ya se sabe que consigue seducir en todo ensayo: «el lector es atraído no tanto por el tema tratado como por la aproximación al mismo», puesto que, como se vio, «más que los datos expuestos», lo que cuenta es «la fuerza de la personalidad del ensayista»<sup>492</sup>.

---

<sup>491</sup> «Tal característica no le hace perder al ensayo en su valor; más bien lo enriquece. Y es que el ensayo, al contrario de los tratados, persigue sólo aquello que sabe que no podrá alcanzar plenamente: en este sentido es fragmentario como la vida misma. De ahí que el valor de los ensayos sobreviva a la época que los vio nacer. Sólo lo que pretendió ser completo, caduca. “Conviene aquí hacer un paréntesis para no caer en el riesgo de dar los toques definitivos a esto que parece ya un esbozo bastante desarrollado” (56), nos dice María Teresa Martínez, indicando explícitamente el sentir de los ensayistas. Ya que el propósito del ensayo es únicamente, con palabras de Díaz Plaja, “mostrar un camino” (11).», Gómez, «11. El ensayo como forma de pensar», *Teoría del...*, p. 36.

<sup>492</sup> «Lo original del ensayo no reside, pues, en lo nuevo de los temas tratados, sino en el tratamiento mismo; para ello el ensayista cuenta con su propia personalidad y visión del mundo, que le individualiza; cuenta también con las circunstancias históricas de la sociedad de su época, que no sólo aporta nuevas preocupaciones, sino que igualmente modela nuevos lectores con nuevas experiencias. De cualquier tema puede nacer un ensayo. El ensayista no sólo cuenta con el día que transcurre ante sus ojos, tiene también a su disposición los diez mil años de la humanidad para reflexionar; no hay

Esta variedad irreductible de temas es la que lo convierte en un género «intuitivamente interdisciplinario» —según se ha visto— en el que se persigue hacer «coexistir distintos planos y distintos órdenes de ideas» y, a la vez, con la «atención afincada sobre un objeto o un tema», siendo entonces cuando «convoca diferentes puntos de vista que pueden lograr el impacto iluminador que la metáfora alcanza». Es entonces cuando para Carlos Real de Azúa, esta combinación de órdenes o puntos de vista, dan lugar a unas «conexiones» innovadoras, que serían menos asumibles en la ciencia pero que a este género «le son tan naturales, tan espontáneas, que pueden considerarse como intrínsecas a su misma entidad»<sup>493</sup>.

Mas, a pesar de tal multitud posible de temas, nunca será excesivo describir un tanto el ámbito básico en el que el ensayo busca su materia, que como recuerda Paquette: «la culture est en définitive l'objet principal sur le quel repose le discours du JE», es decir que lo que se produce invariablemente es un «*mouvement* du JE absolu et non-métaphorique vers un objet de nature nécessairement culturelle». Este movimiento del sujeto hacia el objeto que Montaigne ya mostró que era «de l'individualité à l'universalité». Tal movimiento es el que puede considerarse la «microstructure élémentaire par laquelle l'essai s'approprie la première personne grammaticale comme sujet de toute connaissance»<sup>494</sup>.

---

tema que por vulgar deba desdeñar, ni que por elevado no pueda tocar. “No nos dejemos arrastrar por apariencias; penetremos en la esencia y razón de las cosas” (*Estudios*, 122), señala Giner de los Ríos, y expresa así la necesidad de tener en cuenta uno de los pocos requisitos a que se obliga el escritor de ensayos; si se le concede entera libertad en la elección del tema y del punto de partida del ensayo, es con la expresa condición de que en su escrito debe sobrepasar el ámbito de lo vulgar, debe trascender lo particular. Y debe conseguirlo, ante todo, siendo auténtico y personal, hasta el punto de mezclar lo autobiográfico con lo ensayístico, pues el ensayista debe ser en todo momento consciente de que el lector es atraído no tanto por el tema tratado como por la aproximación al mismo; más que los datos expuestos le interesa la fuerza de la personalidad del ensayista.», Gómez, «17. De cualquier pretexto puede nacer un ensayo», *Teoría del...*, pp. 52-53.

<sup>493</sup> «[...] El ensayo es, intuitivamente interdisciplinario ([...]). Tiende a hacer coexistir distintos planos y distintos órdenes de ideas; con la atención afincada sobre un objeto o un tema (el “estudio” al fin, el informal “poner entre paréntesis” de la fenomenología) convoca diferentes puntos de vista que pueden lograr el impacto iluminador que la metáfora alcanza. Y si las ciencias han acuñado el término arriba citado, es porque siente la novedad de estas conexiones. A veces la logra pero no le es natural el hacerlo: al ensayo, en cambio, le son tan naturales, tan espontáneas, que pueden considerarse como intrínsecas a su misma entidad.», Carlos Real de Azúa, «Un género limitable», *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República-Departamento de Publicaciones, 1964, pp. 20-21.

<sup>494</sup> «[...] l'essai, plus que tout autre genre peut-être, et en Espagne plus qu'ailleurs, possède une structure dont le fonctionnement que cette structures entretient avec le processus historico-culturel qui la produit. Car la culture est en définitive l'objet principal sur lequel repose le discours du JE, dont on vient de voir par ailleurs qu'il constitue le premier élément de la structure. Ainsi, le fait fondamental qui intéresse notre analyse est précisément qu'il y ait *mouvement* du JE absolu et non-métaphorique vers un objet de nature nécessairement culturelle. Ce mouvement qui va chez Montaigne de l'individualité à l'universalité et chez les essayistes espagnols du Je à «l'hispanité» n'en reste pas moins, quoique de formation contraire chez l'un et chez les autres, la microstructure élémentaire par

Hay una «tendance» fundamental que existe siempre en ese movimiento del sujeto hacia el objeto en este género y es el del «transfert de l'individualité dans un tout qui l'englobe sans pour autant le dissoudre». En este «trajet singulier» desde la individualidad hacia el todo abarcador, es cómo «le JE s'installe dans sa situation circulaire de sujet-conscience et d'objet-culture de la connaissance», en la que se marca el tablero de juego de todo el ensayo, marcado por este circuito desde el sujeto o conciencia del discurso y su objeto de atención, que siempre pertenece a la cultura del conocimiento<sup>495</sup>. Por ello se puede concebir el ensayo como «forme privilégiée de la réalisation du moi», pero que se produce, especialmente, «dans l'instabilité de ses relations avec un objet de nature culturelle»<sup>496</sup>. Ello es lo que provoca una «décentration psychologique» que se produce sólo porque el «JE-sujet renonce à l'introspection» y, en consecuencia, «se multiplie, dans la réalité qui informe la conscience, les termes de comparaison». De manera que «l'objet culturel appréhendé par le JE-sujet de l'essai» se puede reducir a «le produit d'une fragmentation du réel», que viene dada por las «conditions historiques et anthropologiques dans lesquelles l'activité du sujet s'exerce». Será por eso que «le JE recherche alors sa propre unité» a través de una estrategia que opone «l'éclatement du réel» con un «refus

---

laquelle l'essai s'approprie la première personne grammaticale comme sujet de toute connaissance. [...]» [(...) el ensayo, más que cualquier otro género puede ser, y en España más que en otros lugares, posee una estructura en el que el funcionamiento de estas estructuras se sostiene con el proceso histórico-cultural que la produce. Ya que la cultura es, en definitiva, el objeto principal sobre el que reposa el discurso del YO, lo que acabamos de ver en otra parte, que constituye el primer elemento de la estructura. Así, el hecho fundamental que interesa a nuestro análisis es precisamente que hay *movimiento* de YO absoluto y no metafórico hacia un objeto de naturaleza necesariamente cultural. Este movimiento que va, en Montaigne, de la individualidad a la universalidad y en los ensayistas españoles del YO a «la hispanidad» no obstante, aunque de formación contraria en uno y en los otros, la microestructura elemental por la cual el ensayo se apropia la primera persona gramatical como sujeto de todo conocimiento.], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 79.

<sup>495</sup> «[...] Le “repli” espagnol et l'ouverture montaignienne ne sont que des réalisations accidentelles d'une seule et même “tendance” qui, elle, ne l'est pas; cette tendance fonde l'essai en se constituant comme transfert de l'individualité dans un tout qui l'englobe sans pour autant le dissoudre. Et c'est au cours de ce trajet singulier que le JE s'installe dans sa situation circulaire de sujet-conscience et d'objet-culture de la connaissance.» [(...) El “repliegue” español y la apertura montaigniana no son más que las realizaciones accidentales de una sola y misma “tendencia” que en sí no es; esta tendencia funda el ensayo al constituirlo como transferencia de la individualidad en un todo que lo engloba sin, por tanto, disolverlo. Y es en el curso de este trayecto singular que el YO se instala en esta situación circular de sujeto-conciencia y de objeto-cultura del conocimiento.], *ibidem*, p. 79.

<sup>496</sup> «[...] Le traité et la monographie n'ont rien à voir avec l'essai, forme privilégiée de la réalisation du moi dans l'instabilité de ses relations avec un objet de nature culturelle. [...]» [(...) El tratado y la monografía no tienen nada que ver con el ensayo, forma privilegiada de la realización del yo en la inestabilidad de sus relaciones con el objeto de naturaleza cultural.], *ibidem*, p. 80.

catégorique», de donde deriva que se deba reiterar en su discurso la consideración del yo como «centre unique de la connaissance»<sup>497</sup>.

Estas son las particulares relaciones que el discurso ensayístico establece con su materia de interés: lo capital está en la aproximación misma más que en su objeto, está regida por esa subjetiva libertad en el modo y la intensidad de tal acercamiento, no obra con exhaustividad sino con limitada profundidad, muestra fragmentación y autonomía en su análisis por fidelidad a la estricta percepción de su objeto, sirviéndose de recursos de distintas disciplinas y, a pesar de sus vastas posibilidades de elección, tiene en la cultura —en lo humano, pues— su particular depósito de materia para discurrir. Todas estos condicionantes en su trato con su objeto suele ser la causa principal de la crítica pugnaz que suele padecer desde la ciencia y es de donde puede nacer una errada interpretación, si un ensayo es juzgado desde los divergentes parámetros científicos.

## UN MÉTODO NO METÓDICO

Cuando inaugura su recorrido por sus mitos narrativos de la infancia, Savater anuncia ya su lejanía a todo método «objetivo», especialmente en la selección del canon de narraciones que va a mencionar. Su selección no responde a un designio representativo de un género o de un periodo, no pretende guardar cierta ecuanimidad con nada ajeno a su personal inclinación hacia esas obras. Más aún, aunque las seleccionadas responden a su gusto, tampoco acaban por representarlo del todo.

---

<sup>497</sup> «Mais cette décentration psychologique ne peut elle-même s'effectuer que dans la mesure où d'abord le JE-sujet renonce à l'introspection, et où ensuite se multiplient, dans la réalité qui informe la conscience, les termes de comparaison. Or nous avons vu que l'objet culturel appréhendé par le JE-sujet de l'essai n'est lui-même que le produit d'une fragmentation du réel due aux conditions historiques et anthropologiques dans lesquelles l'activité du sujet s'exerce. Le JE recherche alors sa propre unité en opposant à l'éclatement du réel un refus catégorique; d'où l'affirmation formelle et insistante du JE comme centre unique de la connaissance. [...]» [Pero esta descentración psicológica no puede por sí misma producirse sino en la medida en la que el Yo-sujeto renuncia a la introspección, y en el que se multiplican entonces en la realidad que da forma a la conciencia, los términos de comparación. O hemos visto que el objeto cultural aprehendido por el Yo-sujeto del ensayo no es más que él mismo que le produce una fragmentación de lo real, debido a las condiciones históricas y antropológicas en las que la actividad del sujeto se ejerce. El YO busca entonces su propia unidad oponiendo a la explosión de lo real un rechazo categórico; donde la afirmación formal e insistente del YO como centro único del conocimiento. (...)], *ibidem*, p. 81.

No he seguido ningún criterio confesable para la elección de las figuras evocadas. Todas las que están me gustan, pero he dejado fuera muchas otras no menos favoritas. ¿Qué excusa tengo para omitir a *Dick Turpin*, a *Ivanhoe* o a *Los tres mosqueteros*? [...] Sé que la razón última de estas omisiones es la pereza; quiero pensar que también han influido cierto vago temor a las repeticiones y el recuerdo de la advertencia de Voltaire: «El secreto de ser aburrido es decirlo todo».<sup>498</sup>

Ya en la entrada de su itinerario avisa, con esa mezcla de la «modestia» tópica y la franca confesión, cómo su selección la ha regido su propia subjetividad, incluso en negativo: la «pereza» es la que ha dejado fuera tantas obras que hubieran merecido un interés semejante, pues también intervinieron en su infancia. Algo parecido hace Valente en uno de sus brevísimos prólogos cuando, llevado a justificar la posible coherencia en la acumulación de ensayos que encabeza —como es preceptivo— avisa de que tan sólo hay una cierta vinculación entre ellos, como coincidentes en unos mismos temas, pero sin que los haya proyectado ningún criterio general.

Los ensayos aquí reunidos se asocian en una simple comunidad o continuidad de temas, que a veces es tan sólo comunidad de temas, que a veces es tan sólo comunidad o continuidad de ritmos en la respiración natural de la escritura. Cualquier parecido con un posible conato de metodología o teoría de la palabra poética sería involuntaria coincidencia. Sabido es que, según viejos y reiterados maestros, toda teoría —destituida la palabra, como ha sido, de su primigenio sentido— es gris. Y toda teoría ha sido devorada por su método. Por eso desearía el autor de las presentes páginas poder repetir, a manera de prólogo, las siguientes palabras de T.S. Eliot: «Para teorizar se requiere una inmensa ingenuidad; para no teorizar hace falta una inmensa honestidad».<sup>499</sup>

La aglomeración de artículos se produce por emanar de unas mismas cuestiones de los que éstos serían secuencias que, de alguna manera, remiten a ellas. Pero eso no tiene nada que ver con alguna premisa teórica o estrategia metodológica de los que derivaría cada una de las operaciones que se despliega en cada unidad. Lo interesante es que, tras ello, no descarta que en el caso de que pueda deducirse algo parecido a una teorización sobre la palabra poética (tema básico del conjunto), no es más que una consecuencia imprevista —valiosa por ello mismo— de esas distintas ocasiones en los que únicamente hay un ejercicio práctico, un discurrir particular, sobre algún asunto alrededor de lo poético. Toda posibilidad teórica o metodológica nunca será previa a esas distintas ocasiones, sino posteriores a cada una de esas experimentaciones sobre el particular. Ahí nace su valor, su franqueza, y la salvación

---

<sup>498</sup> Savater, «Prólogo», *La infancia...*, p. 15

<sup>499</sup> Valente, «A manera de prólogo», *La piedra y el centro* (1983) en *Variaciones sobre...*, p. 13.

del peligro de obrar por deducción desde algún sistema. Ese recelo a caer en lo que actualmente es la «teoría» tiene que ver porque el término ha sido apropiado por el racionalismo y la ciencia experimental y él no puede dejar de recordar su sentido primigenio, más o menos el de su étimo griego: ver, contemplar, considerar algo... Este gesto tan ensayístico de volver al origen de la palabra, le sirve para considerar cómo la «teoría» de ahora no es más que su método para deducir un conocimiento de antemano. Por eso presta su voz a la cita de Eliot para declararse ajeno a toda teorización previa a su desprevenida aproximación a un objeto.

Ante esto, cabe preguntar cuáles serán entonces «the cognitive and philosophical claims» para el ensayismo, así como su «methodological status», como se pregunta Robert Lane Kauffmann, que también se cuestiona al mismo tiempo si tales exigencias no son incompatibles con «the rhetorical flexibility and spontaneity» que caracterizan al género. La gran duda permanece en si es posible que se pueda dar simultáneamente «the essay as literature and the essay as philosophy», de si: «can it be both, to the detriment of neither»<sup>500</sup>. Las dudas por la bastardía del ensayista son una constante sospecha que pesa sobre el género: «derivación patológica del científico o del filósofo», un «científico demasiado impaciente», un «filósofo a ráfagas», o «crítico enamorado e inconstante»<sup>501</sup>, de todo lo cual quizá sólo pueda ser constatable ese posible «riesgo de la frivolidad y de la tibieza» que, en todo caso, son «rasgos de nuestro tiempo»<sup>502</sup>. Mas, finalmente, su capacidad se demuestra por las «ideas geniales casi aisladas» que sabe diseminar al lector, frente al peligro de hundirlas en un «tratado» a base de «reiteraciones» —según Mainer toma de Diderot<sup>503</sup>. Es así cómo puede acuñarse ese término revelador —tomado de Adorno:

---

<sup>500</sup> «[...] What are the cognitive and philosophical claims, and what is the methodological status, of the critical essay? Can these claims be honored without disowning the rhetorical flexibility and spontaneity long associated with the genre? Must one choose between the essay as literature and the essay as philosophy, or can it be both, to the detriment of neither? [...]». [(...) ¿Cuáles son las reclamaciones cognitivas y filosóficas, y cuál es el status metodológico del ensayo crítico? ¿Pueden honrarse estas demandas sin renunciar a la flexibilidad retórica y a la espontaneidad largamente asociadas con el género? ¿Hay que elegir entre el ensayo como literatura o el ensayo como filosofía, o pueden ser ambos, en detrimento de ninguno de los dos? (...)], Robert Lane Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», *Essays on the Essay: Redefining the Essay*, Alexander J. Butrym [ed.], Athens (Georgia, EE.UU.), University of Georgia Press, 1989, p. 222.

<sup>501</sup> «¿Es quizá el ensayista una derivación patológica del científico o del filósofo, un científico demasiado impaciente, un filósofo a ráfagas, un crítico enamorado e inconstante? [...]», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 25.

<sup>502</sup> «Claro está que el ensayista corre el riesgo de la frivolidad y de la tibieza que, a fin de cuentas, son rasgos de nuestro tiempo, aunque éste no fuera el caso de Walter Benjamin. [...]», *ibidem*.

<sup>503</sup> «“Prefiero el ensayo al tratado; un ensayo que me arroja algunas ideas geniales casi aisladas, que un tratado en que esos gérmenes preciosos acaban sofocados bajo el peso de las reiteraciones”» (cita de Denis Diderot, *Sur la diversité de nos jugements [Sobre la diversidad de nuestros juicios]*), *ibidem*.



el «unmethodical method» de Montaigne, que está «grounded in the somatic self» y que, por consiguiente, supone «an implicit critique of instrumental reason». Pues para el pensamiento racional: «systems need the individual subject only as a foundational principle», en el que sujeto sólo es considerado como «rational being». Lo que parece lograr Montaigne es «to think and to exist at the same time», replicando el lema cartesiano, como hizo Valéry: «parfois je pense, parfois je suis»<sup>504</sup>.

Este «antinomian method» que define Adorno se lleva a cabo mediante distintos recursos siempre fecundos en este discurso: «paradox, irony, oxymoron and chiasmus». Una antinomia que Kauffmann descubre en ciertas expresiones que se activan en este género: «methodically unmethodical», «exact fantasy» o «arrested conflict», los cuales siempre suponen un «dialectical play of opposites» que acaba rompiendo «the illusions of stasis, identity, or totality», de manera que le hace posible al lector «to feel the motion of transgressing epistemological taboos and boundaries». Es así como la lectura de algunos ejemplos del género como es toda la obra del propio Adorno, demuestra para Kauffmann un modo de «think dialectically», una dialéctica bien particular, pues debe calificarse de: «negative dialectics, crystallized»<sup>505</sup>.

Debido a su «antinomian character», puede ser que el ensayo sea consubstancialmente, «pluralistic and interdisciplinary genre», el cual consigue ser a un tiempo, «“writing” and “analysis”» o, nuevamente, «literature and philosophy», «imagination and reason». O sea que el ensayo sería «the most propitious form for interdisciplinary inquiry in the human sciences», la prueba es que su actividad nada

---

<sup>504</sup> «[...] Though Montaigne did not foresee the imminent triumph of scientific method, his own “unmethodical method”, grounded in the somatic self, is already an implicit critique of instrumental reason (Friedrich 153-55). [...] Systems need the individual subject only as a foundational principle. They need only the subject qua rational being: “Je pense, donc je suis”, wrote Descartes. To which Valéry would reply: “Parfois je pense, parfois je suis”. Montaigne managed to think and to exist at the same time.» [...] Aunque Montaigne no previó el inminente triunfo del método científico, su propio «método no metódico», fundado en el yo somático, ya es una crítica implícita de la razón instrumental (Friedrich 153-55). (...) Los sistemas necesitan el sujeto individual sólo como principio fundamental. Sólo necesitan el sujeto como ser racional: «Pienso, luego existo», escribió Descartes. A lo que Valéry responde: «A veces pienso, a veces soy». Montaigne logró pensar y existir al mismo tiempo.], Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 225.

<sup>505</sup> «[...] Adorno’s antinomian method is enacted rhetorically through paradox, irony, oxymoron, and chiasmus. In such expressions as “methodically unmethodical”, “exact fantasy”, and “arrested conflict”, the dialectical play of opposites works against the illusions of stasis, identity, or totality, allowing the reader to feel the motion of transgressing epistemological taboos and boundaries. To read Adorno’s essays is to be compelled to think dialectically. Their form is negative dialectics, crystallized.» [...] El método antinómico de Adorno se promulga retóricamente a través de la paradoja, la ironía, el oxímoron y el quiasmo. En expresiones tales como «metódicamente ametódico», «exacta fantasía» y «conflicto detenido», el juego dialéctico de los opuestos trabaja contra las ilusiones del estancamiento, la identidad o la totalidad, permitiendo al lector sentir el movimiento de transgredir tabúes y límites epistemológicos. Leer los ensayos de Adorno es forzarse a pensar dialécticamente. Su forma es la dialéctica negativa, cristalizada.], *ibidem*, p. 231.

tiene que ver con «to stay within the well-charted boundaries of the academic disciplines», sino que intenta «to reflect on them and challenge them». Pues, en el caso contrario: «to accept the prevailing divisions and to stay dutifully» sería, claramente, «betray the essay's mission of disciplined digression», eso es lo que marca el tipo de método sin método que incorpora el género y es lo que informa el «essay's irregular path» que tan bien capta «the element of contingency», común a toda «genuine query»<sup>506</sup>.

Cerca de la definición como género interdisciplinario que hace De Toro, de lo que se trata es de «an *extradisciplinary* mode of thought», según sugiere Kauffmann. Su operación es la siguiente, en su inicio emprende su ruta por lo establecido: «entering the road laid down by tradition», pero el yo ensayístico siguiendo su libertad de movimiento: «is no content to pursue faithfully the prescribed itinerary». Por eso, la atención del yo ensayístico se desvía: «swerves to explore the surrounding terrain» con el deseo de rastrear «a stray detail or anomaly», más allá de los eventuales peligros que le puedan deparar: «wrong turns, dead ends, and charges of trespassing». Con esta dinámica descrita por la curiosidad del yo: «the resulting path will look skewed and arbitrary», una contingencia en la que el yo ensayístico deberá ser capaz de «keeps faith with chance», circulando con su «unmethodical method» y atravesando todo la maraña de la «contemporary experience»<sup>507</sup>. Pues «no hay método

---

<sup>506</sup> «[...] With its avowed antinomian character —its mosaic form, its unmethodical method— is the essay not inherently a pluralistic and interdisciplinary genre? At once “writing” and “analysis”, literature and philosophy, imagination and reason, it remains the most propitious form for interdisciplinary inquiry in the human sciences. Its task is not to stay within the well-charted boundaries of the academic disciplines, nor to shuttle back and forth across those boundaries, but to reflect on them and challenge them. To accept the prevailing divisions and to stay dutifully within them would betray the essay's mission of disciplined digression. The essay's irregular path (“method” comes from the Greek *meta* and *hodos*: “along the way or path”) registers the element of contingency which is common to all forms of genuine query. [...]» [...] Con su carácter antinómico declarado —su forma de mosaico, su método a-metódico— ¿el ensayo no es inherentemente un género plural e interdisciplinario? A la vez «escritura» y «análisis», literatura y filosofía, imaginación y razón, sigue siendo la forma más propicia para la investigación interdisciplinaria en las ciencias humanas. Su tarea no es permanecer dentro de los límites bien trazados de las disciplinas académicas, ni ir de un lado a otro a través de esos límites, sino reflexionar sobre ellos y desafiarlos. Aceptar las divisiones imperantes y permanecer dentro de ellas obedientemente traicionaría la misión del ensayo de digresión disciplinada. El camino irregular del ensayo («método» proviene del griego *meta* y *hodos*: «a lo largo del camino o vía») registra el elemento de contingencia que es común a todas las formas de interrogación genuina. (...)], *ibidem*, p. 238.

<sup>507</sup> «[...] So perhaps it is truer to say that essaying in an *extradisciplinary* mode of thought. Entering the road laid down by tradition, the essayist is no content to pursue faithfully the prescribed itinerary. Instinctively, he (or she) swerves to explore the surrounding terrain, to track a stray detail or anomaly, even at the risk of wrong turns, dead ends, and charges of trespassing. From the standpoint of more “responsible” travellers, the resulting path will look skewed and arbitrary. But if the essayist keeps faith with chance, moving with unmethodical method through the thicket of contemporary experience, some will find the path worth following awhile.» [...] Por tanto, quizá es más verdadero decir que el

o procedimiento reglado», sino «imaginación y creatividad», de donde procede «su afinidad con la literatura». Porque aquello que sucede con todo «método» es que tiende a un peligroso «automatismo», lo cual sería «lo más opuesto» a esa dinámica ametódica del ensayo, que siempre trata de evitar «la formalización y funcionalización del pensamiento»<sup>508</sup>.

De alguna manera se podría distinguir que en el tratado domina «lo metódico», mientras que en el ensayo predomina «lo aforístico», esto es, la tendencia a la discontinuidad y la concentración semántica que caracteriza su textura. Porque para el ensayista «el método» no deja de ser algo «secundario y negativo», al que acusa de entorpecer la «libertad creativa». De algún modo la ausencia de método también apela al quien está leyendo: «el lector sensato pondrá el método que falta y llenará los huecos» —como Gómez toma de Unamuno. Porque el avance de este discurrir se sostiene con «asociaciones» e «intuiciones», confrontándose con el «orden lógico que sigue el científico»; pues éste «pierde en gran medida la libertad» ya que debe «seguir el orden que su método le determina», mientras que el ensayista, como es sabido, es «libre de continuar, aplazar o simplemente interrumpir el tema comenzado»<sup>509</sup>.

Por eso desdeña la «labor metódica del investigador», que cree «mecánico», falto de «ingenio» y «valor estético», mas eso no supone que pueda sentirse indiferente al «pensamiento científico». Pero sospecha que para el científico «lo

---

ensayo es un modo de pensamiento *extradisciplinario*. Entrando en el camino establecido por la tradición, el ensayista no está constreñido a seguir fielmente el itinerario prescrito. Instintivamente, él o ella se desvía para explorar el terreno circundante, para rastrear un detalle extraño o una anomalía, incluso a riesgo de giros equivocados, callejones sin salida y cargos por intrusión. Desde el punto de vista de viajeros más “responsables”, el camino resultante será sesgado y arbitrario. Pero si el ensayista mantiene la fe con el azar, moviéndose con método ametódico a través de la maraña de la experiencia contemporánea, algunos encontrarán un camino que vale la pena seguir un rato.], *ibidem*, p. 238.

<sup>508</sup> «[...] Y es que en el ensayo no hay método o procedimiento reglado sino imaginación y creatividad; y ésta es una de las razones de su afinidad con la literatura. El método comporta algún grado de automatismo, mientras que el ensayo es, debe ser, tal como sugiere su nombre, lo más opuesto que imaginar cabe a la formalización y funcionalización del pensamiento. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 32.

<sup>509</sup> «En el tratado —y por extensión en el discurso, en la monografía aunque en lo sucesivo no se mencionen— destaca lo metódico, mientras que en el ensayo prevalece lo aforístico. Esto de ningún modo significa que el ensayo se escriba a tono de prueba, sino que para el ensayista el método, en la manifestación mecánica del discurso depositario, es secundario y negativo, pues entorpece la libertad creativa del escritor. En realidad el ensayista, como Unamuno, piensa que “el lector sensato pondrá el método que falta y llenará los huecos”. De ahí que el ensayo, en proyección orgánica, progrese por medio de asociaciones y de intuiciones en oposición al orden lógico que sigue el científico. Y por ello, mientras el científico, una vez establecido el propósito de su investigación, pierde en gran medida la libertad al verse forzado a seguir el orden que su método le determina, el ensayista es libre de continuar, aplazar o simplemente interrumpir el tema comenzado, [...]» (cita de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 145), Gómez, «13. El ensayo carece de estructura rígida», *Teoría del...*, p. 39.

estético» no es más que algo «accidental», frente al caso del ensayista para quien constituye algo «esencial». Ya que el investigador parece limitarse a «exponer los resultados de su labor», por lo que es obvio que subordina «lo artístico» a la «rigidez del método» y «la claridad» a la «precisión técnica», debido a que busca siempre lo que Gómez denomina: «comunicación depositaria». En cambio, el ensayista necesita alcanzar la «perfección en la expresión», además de servirse de «su propia personalidad para dar unidad a sus reflexiones», debido a que se trata, por contra, de una «comunicación humanística».

Esa aparente dificultad de mostrar alguna «uniformidad temática o estructural» en el discurso del ensayo viene dada por esa presencia permanente del «yo» que está «presente en cada una de sus frases», mientras que en el tratado el yo «se retrae hasta desaparecer en el anonimato»; puesto que lo primordial para cualquier tratado está en el «tema» pero, en del ensayo, sigue siendo el yo ensayístico, proyectado por un «autor»<sup>510</sup>. Porque la ya renombrada «libertad» del ensayista en «la elección del tema» es semejante a la del «artista» que ante todo «se guía» por la «inspiración» en su producción. Es un libre albedrío que constituye la «causa de la diferencia» en la «calidad» de buena parte de sus textos, esa es la «gran diferencia» que hay entre la espontánea «reflexión» ante algún determinado objeto que es plasmada en un enunciado ensayístico y el distante «comentario» del mismo objeto, previo a experimentarlos. Tal analogía sirve para comprender cómo la «inspiración» y el «entusiasmo» sirven para «inyectar vida» en lo que se suponía «muerto», la «libertad» se alza como la «mejor garantía» del «artista» para cumplir con su «función creadora». Pues como tal «creador» siempre es «libre de elegir», mas otra de las diferencias cruciales del ensayista, respecto al autor de la demás literatura, radica

---

<sup>510</sup> «En realidad el ensayista se considera parte de la aristocracia de los escritores, despreciando en cierto modo la labor metódica del investigador por considerarla como algo mecánico, carente de ingenio y de valor estético. [...]. No debemos, sin embargo, deducir de lo indicado que el ensayista sea ajeno al pensamiento científico; nada más lejano. Lo que sucede es que mientras para el científico lo estético es accidental, para el ensayista es esencial. El investigador busca como fin el exponer los resultados de su labor, por lo que subordina lo artístico a la rigidez del método, la claridad a la precisión técnica: su objetivo es la comunicación depositaria. El ensayista es ante todo un escritor y como tal busca la perfección en la expresión, contando con su propia personalidad para dar unidad a sus reflexiones: como obra literaria se propone una comunicación humanística. [...]. Y si bien resultaría en vano el intento de buscar una uniformidad temática o estructural en el ensayo, el “yo” del autor está presente en cada una de sus frases; en tanto que en el tratado se retrae hasta desaparecer en el anonimato. El tratado interesa por el tema sobre el que diserta; en el ensayo es más importante el autor que escribe, que el tópico sobre el cual escribe.», *ibidem*, p. 40.

en que en contraste con éste: «no es libre ante los datos»<sup>511</sup>. El problema nace de esta combinación de disfrutar de «libertad» y escoger por «inspiración», pero que al mismo tiempo «deba mantenerse dentro de los estrechos límites de la “verdad”, lógica o científica»; he ahí donde Gómez halla la clave del «carácter peculiar» del género: esa posibilidad de «cabalgar al mismo tiempo a lomos de la literatura y de la ciencia», por lo que se sirve de instrumentos del «discurso depositario», pero su objetivo es un «discurso humanístico»<sup>512</sup>. Porque «estar en el ensayo» es algo así como: «ejecutar un proceso hermenéutico en su esencia», el cual «no autorizaría la explicación metódica», propia de cualquier «sistema o disciplina», aunque para hacerlo se sirviera de ese mismo «proceso» para conseguirlo —tal y como cuenta Osses<sup>513</sup>.

La habitual denominación del género como «forma literaria esencialmente asistemática», viene dada, pues, por su objetivo de «realzar la propia personalidad». De lo contrario, como avisa Marichal, una «creación *impersonalmente* estructurada» suele cubrir «la individualidad concreta del hombre», de tal manera que acaba cobrando «vida independiente», quedando «desligada de su autor»<sup>514</sup>. Por eso la distinción entre géneros puede resumirse en que el «estudio “objetivo”» siempre se basa en la exclusión del «yo “satánico”», también por limitarse a reunir y ordenar «datos» y «prueba», pero sobre todo por buscar una «imparcialidad» que el ensayista suele rehuir. El ensayo es siempre el molde genérico propio del «escritor imaginativo», arriesgándose a «opinar», sosteniéndose en sus «experiencias» e

---

<sup>511</sup> «La libertad del escritor de ensayos en cuanto a la elección del tema puede únicamente compararse a la del artista, y, al igual que éste, se guía en su producción literaria por inspiración. Esta libertad, que le permite escribir tan sólo cuando la inspiración le incita a hacerlo, puede explicarnos la causa de la diferencia que tan a menudo notamos en la calidad de los ensayos de algunos escritores. [...] Y es que hay gran diferencia entre la reflexión que espontáneamente se nos ocurre al leer un libro o asistir a una representación teatral, y que perpetuamos voluntariamente en un ensayo, al comentario que nos comprometemos a hacer sobre dicho libro u obra de teatro, antes de leerlo o de presenciarla. Son, por tanto, la inspiración y el entusiasmo lo que inyecta vida incluso en aquello que parecía muerto, y es la libertad la mejor garantía con que cuenta el artista en su función creadora. Ahora bien, como creador es libre en el elegir, pero como ensayista se diferencia de los que cultivan los otros géneros literarios en que no es libre ante los datos.», Gómez, «18. La voluntad de estilo en el ensayo», *Teoría del...*, p. 54.

<sup>512</sup> «El hecho de que el ensayista por una parte goce de libertad y elija por inspiración, y que por otra deba mantenerse dentro de los estrechos límites de la “verdad”, lógica o científica, proporciona al ensayo un carácter peculiar que le permite cabalgar al mismo tiempo a lomos de la literatura y de la ciencia. Es decir, según la terminología propuesta en este estudio, hace uso de elementos del discurso depositario, pero persigue un discurso humanístico. [...]», *ibidem*.

<sup>513</sup> «[...] Pero *estar en el ensayo significa ejecutar un proceso hermenéutico en su esencia*, el que no autorizaría la explicación metódica que algún sistema o disciplina, aunque basado en tal proceso, pretendiera conseguir.», Osses, «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», p. 15.

<sup>514</sup> «[...] Se ha hablado del ensayo como la forma literaria esencialmente asistemática. Se comprende, dada la voluntad de realzar la propia personalidad, característica del ensayista. Una creación *impersonalmente* estructurada cubre la individualidad concreta del hombre y adquiere vida independiente, ya desligada de su autor. ([...])», Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», p. 41.

«ideas», pues como propone Gullón con voz ajena: «equivocarse por cuenta propia» es preferible a «acertar por cuenta ajena»<sup>515</sup>.

Por ello, quizá sea verdad que su método sea: «mediation», sostenido sobre dos rasgos: «subjective» y «critical». Nunca debe considerarse como «mere marshalling of facts», puesto que siempre hay en él una lucha «for truth». Pero Katharine F. Gerould detalla esta búsqueda: «truth is something one arrives at by the help of facts, not the facts themselves». La mera recolección de hechos no sirve para dar con esa verdad, sólo pueden ser un medio para arribar a ella: «meditating on facts may bring one to truth; facts alone will not». Además recuerda de nuevo la primacía de la combinación de «point of view» y «personality» para que el enunciado ensayístico funcione. Por ello no puede ser ensayístico una «geometrical proposition» porque en ésta no hay «personal meditative process» que sea «conditioned by the individuality of the author»<sup>516</sup>.

En suma, este es el problema del género con el método, ese requisito previo de toda búsqueda científica y que será uno de los puntos de conflicto más evidentes entre el ensayo literario y la prosa científica. La ausencia de método, entendido como tal, la presencia en su lugar de un método ametódico es el factor que desbroza la exacta frontera que deslinda ambos género de prosa. Pero al mismo tiempo como tal frontera, será el lugar en donde se produzcan sus frecuentes intercambios, por tanto, en donde suele moverse la duda entre su pertenencia a la literatura o a la ciencia; trazando así

---

<sup>515</sup> «[...] El estudio “objetivo”, del que pretende excluirse al yo “satánico”, es fácilmente discernible y separable del ensayo, y no solamente por la acumulación de datos y sobrecarga de prueba, sino por aspirar a una imparcialidad a que el ensayista renuncia con ostensible impertinencia. El publicista de vocación académica preferirá el estudio, cuanto más abarrotado de notas mejor, mientras el escritor imaginativo optará por el ensayo y aceptará el riesgo de opinar basándose en sus experiencias y en sus ideas: más vale correr el albur de equivocarse por cuenta propia que el de acertar por cuenta ajena.», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 60.

<sup>516</sup> «The essay, then, having persuasion for its object, states a proposition; its method is meditation; it is subjective rather than objective, critical rather than creative. It can never be a mere marshalling of facts; for it struggles, in one way or another, for truth; and truth is something one arrives at by the help of facts, not the facts themselves. Meditating on facts may bring one to truth; facts alone will not. Nor can there be an essay without a point of view and a personality. A geometrical proposition cannot be an essay, since, though it arranges facts in a certain pattern, there is involved no personal meditative process, conditioned by the individuality of the author. A geometrical proposition is not subjective. One is even tempted to say that its tone is not urbane!» [El ensayo, pues, que tiene como objeto la persuasión, declara una proposición; su método es la meditación; es subjetivo más que objetivo, crítico y no creativo. Nunca puede ser un mero inventario de hechos; porque luchan, de una manera u otra, por la verdad y la verdad es algo a lo que se llega con la ayuda de los hechos, no por los hechos mismos. Meditar sobre los hechos puede llevar a la verdad los hechos por sí solos no. Tampoco puede haber un ensayo sin un punto de vista y una personalidad. Una proposición geométrica no puede ser un ensayo, ya que, si bien organiza los hechos en un determinado patrón, no hay un proceso meditativo personal, condicionado por la individualidad del autor. Una proposición geométrica no es subjetiva. ¡Incluso se siente tentado a decir que su tono no es cortés!], Katharine F. Gerould, «An Essay on Essays», *Ringside Seats*, Freeport (New York), Books for Libraries Press, 1971, p. 55.

esa zona difusa y ambigua que siempre caracterizan los límites del ensayo con respecto a todo otro género de escritura. Por eso su método se mueve en un continuado juego dialéctico de opuestos, embistiendo todo lo que se definía como estable y transgrediendo los límites de la epistemología, para forzar a pensar dialécticamente. Un método que además de ser interdisciplinario y romper la compartimentación del saber, está en el filo entre, por un lado: escritura, imaginación, literatura y por otro: a análisis, razón y filosofía. Marcando siempre un camino irregular que es capaz de registrar la propia contingencia de toda verdadera interrogación sobre las cosas. De ahí que el conflicto se sitúe siempre en esa frontera, por esa condición mestiza entre su libertad e inspiración para escoger su objeto de análisis, a la vez que debe observar los límites de la verdad. Tal disyuntiva metódica que es la que la sitúa en ese filo fronterizo entre distintas disciplinas, está, como se sabe, impuesto por la presencia, distorsionadora e inasumible para la ciencia y su método, del yo ensayístico, cuya subjetividad es la que impone lo ametódico en este acercamiento a la materia.

#### LO BUENO, SI BREVE

Al lado de esta negación de todo método previo a la imprevista especulación, el ensayo demuestra otra característica común: su propensión a la brevedad. Hay títulos que, como se ha ido comprobando, son un paradigma de esa concisión: el ferlosiano *Vendrán más años y nos harán más ciegos*, el *Diccionari per a ociosos* fusteriano, así como *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité, especialmente en su cuarta y última sección: «Río revuelto». Los tres son casos particularmente extremos de esta contención, en la que aflora esa inclinación tan común de éste hacia otro género: el aforismo y sus formas semejantes o derivadas, hasta incluso el modo mismo del refrán. En los tres casos, al lado de unidades de diverso tamaño siempre breve van surgiendo rastros mínimos: apenas alguna línea, mas sin dejar por eso de funcionar como una ocasión ensayística.

La inclinación hacia lo breve es una consecuencia del hecho mismo de esta aproximación precisa y limitada a su objeto en forma de cala: no con extensión sino con toda la hondura posible. Toda cala, cualquier ejercicio de examen profundo, al no ser exhaustivo con toda la dimensión de su objeto, favorece que su discurso tienda a

una limitación semejante a la del ámbito de actuación de su análisis. Otro factor de esta contención está en la consideración del receptor: primero debe suscitarla a través de distintas estrategias, pero luego no debe demorarse en aprovecharla, pues esa atención libre de su lector es un lapso limitado cuya intensidad decae pronto y tiende a concluir tras un curso no muy extenso. De alguna manera ese emisor debe ser fiel a las dimensiones propias de toda conversación: su exigua restricción le da su sentido. Mas, tal moderación es también un modo de corresponder fielmente a la anatomía propia del pensar. Toda ocasión auténtica del pensamiento en torno a algo es siempre bastante fugaz y, aunque el ensayo no es una reproducción exacta de éste, tiende a emular esta concentración de la ocurrencia mental.

Puede alegarse también que buena parte de las unidades de este género han tenido una primera vida como artículos periodísticos, lo cual condiciona y regula sus dimensiones: así la *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán, o la *Homilía del ratón ferlosiana*, así como las distintas gavillas de artículos de Martín Gaité: *La búsqueda de interlocutor*, *Agua pasada* o *Tirando del hilo* y la mayoría de los casos fusterianos como *Causar-se d'esperar*, por dar un solo ejemplo. Lo mismo ocurre en los casos de artículos para publicaciones especializadas como en los reunidos en *Las palabras de la tribu* de Valente.

Mientras que las unidades que han sido destinadas directamente para publicarse en un volumen ensayístico acostumbran a mostrar un mayor despliegue, muchas veces en correlación con su mayor opacidad expresiva: *Las semanas del jardín* o *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, así como *Campo de Marte 1. El ejército nacional* de Sánchez Ferlosio y *El ángel del Señor abandona a Tobías benetiano*, o sin esa correlación tan clara, su *Puerta de tierra*. Pero que la concisión no es sólo una mera determinación material de su contexto inicial lo demuestran otros tantos casos de piezas que han aparecido únicamente en un conjunto de ensayos publicado como tal, así sucede con los capítulos de la sección segunda: «A campo través» de *El cuento de nunca acabar*, siempre enmarcados en unas dimensiones regulares y bastante escuetas o como las partes de *L'agent provocador* de Gimferrer y los capítulos de *La infancia recuperada* de Savater, siempre suficientemente holgados pero ajustados, como los ventanucos de un molino de viento, abiertos en cada punto cardinal: su tamaño es el exacto para cumplir su función, dar a conocer por dónde sopla el viento.



Esta prudencia es la que se corresponde con la doble tensión que su limitación y las características derivadas de ésta imponen a todo ensayo: por una lado les otorga autonomía como discurso completo y con posibilidad de vida exenta; mas, por otro, esa lábil limitación hace que sea vinculable orgánicamente a tantas otras piezas con las que, multiplicando su significado, logra componer un cuerpo superior. Entre ese múltiple impulso centrípeto y centrífugo se segrega el preciso tamaño de la unidad ensayística.

Pues los ensayos más acabados «comienzan y acaban en cada página» y, además de su variedad de temas, disponen de la condición de que su lectura sea «guiada sólo por el azar de la ocasión». Porque, como se sabe, su lugar último suele ser el de un «libro que agrupe varios ensayos dispersos» o, quizá, que trate de «un solo tema en estilo ensayístico». Para Nicol este último caso sería semejante al de las «suites» musicales en las que, en realidad, «no hay *suite* o continuidad», sino más bien una «serie discontinua» de «un cierto número de composiciones breves», que son «disparas en cuanto al tempo y la modalidad expresiva», en donde lo único que «presta unidad» es el «estilo del autor», de cuya combinación surge esa genuina «gracia» de la unidad del libro de ensayos<sup>517</sup>.

Esta condición fragmentaria que tanto puede caracterizar la estructura del ensayo a todos los niveles, desde cada pieza ensayística, hasta su trabazón orgánica en el libro de ensayos, para Gómez tiene un sentido bien revelador: «si fragmento es lo inacabado, lo que no puede ser plenamente comprendido sin una continuación, el ensayo cae decididamente fuera del ámbito semántico de la palabra»<sup>518</sup>; pues el fragmento siempre interpela a aquello que le faltaría para completarse, una elipsis incitadora para el lector y que va más allá al sentido literal del discurso que conforma el fragmento. Mas, al mismo tiempo, esta «brevedad» de las unidades ensayísticas sugiere una actitud: «no pretender decir todo», porque la «totalidad» no les incumbe.

---

<sup>517</sup> «Dijo Nisard, comentando el gran clásico del ensayo: *Ouvrez Montaigne, n'importe à quel feuillet; dès les premiers mots vous serez au courant. Ce sont de ces livres qui commencent et finissent à toutes les pages.* Esta apreciación vale para cualquier libro de ensayos. De todos, si son buenos, puede decirse que comienzan y acaban en cada página. Los temas son varios y permiten, casi obligan, a una lectura guiada sólo por el azar de la ocasión. El ensayo es filosofía *da camera*. Un libro que agrupe varios ensayos dispersos, o que trate de un solo tema en estilo ensayístico, es como esas obras musicales que se llaman suites, en las que verdaderamente no hay *suite* o continuidad, y cuya gracia consiste en disponer como una serie discontinua un cierto número de composiciones breves, disparas en cuanto al *tempo* y la modalidad expresiva, y a las que presta unidad solamente el estilo del autor. [...], Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 248-249.

<sup>518</sup> Gómez, «6. El ensayo no pretende ser exhaustivo», *Teoría del...*, p. 17.

Sólo se busca, como ya deslizó el propio Montaigne: «dar un corte» que sea «lo más profundo posible» para «absorber con intensidad» todo lo que pueda dar<sup>519</sup>.

Su desarrollo se produce gracias a todo un «proceso de asociaciones», pero que se sirve, sobre todo, de todas aquellas nuevas asociaciones que pueda aportar la capacidad del «lector», que es capaz de su «proyección en infinitas direcciones» y a «diversos planos de profundidad». Esto es lo que ayuda que este discurso «pueda comenzar en cualquier momento», pues apenas hay en él un «principio definido», del mismo modo que «puede terminarse en cualquier página». Pues será el lector quien «continúa él mismo aquellas proyecciones interrumpidas por el autor» desde su propia capacidad y sin buscar «en otras páginas la continuación prometida». Por ello, «un ensayo no se puede continuar» sino que sólo se podrá «escribir otro ensayo sobre el mismo tema», mas la modificación de «las circunstancias que dieron lugar al primero» hará que, obviamente, «el nuevo ensayo será también distinto»<sup>520</sup>.

Sus dimensiones a veces «muy breves», que «no agotan el tema propuesto» y suscitados «al hilo de lecturas ocasionales o de reflexiones» que hacen emerger reflexiones con «espontaneidad» y «sin premeditación ni propósitos definidos». Hay en todas las piezas ensayísticas, por encima de su heterogeneidad, «un mismo espíritu» o, en otras palabras, «una subyacente concepción del mundo y de la vida». La «época de crisis y transición» que supuso la segunda mitad del Renacimiento en la que se condensó el género fue una edad de «incertidumbre», de «búsquedas» y «tanteos» —sostiene Virasoro—, lo cual conlleva la ausencia en este discurso de ningún «plan orgánico de trabajo» en ellos y que nunca persigan un «desarrollo sistemático», ni tampoco muestren «una teoría o una doctrina explícitamente formulada» y, lógicamente, carece de todo «aparato científico»<sup>521</sup>.

---

<sup>519</sup> «La brevedad del ensayo y el no pretender decir todo sobre el tema tratado no significan, por tanto, que el ensayista distancie lo considerado para poder así abarcarlo en una visión generalizadora. Todo lo contrario. La totalidad no importa. Se intenta únicamente dar un corte, uno sólo, lo más profundo posible, y absorber con intensidad la savia que nos proporcione. [...]», *ibidem*.

<sup>520</sup> «El ensayista no sólo se vale en el desarrollo del ensayo de un proceso de asociaciones, sino que cuenta también con la capacidad del lector para establecer otras nuevas en un intento de proyección en infinitas direcciones y a diversos planos de profundidad. Naturalmente, esto motiva que un ensayo pueda comenzar en cualquier momento; y del mismo modo que no existe un principio definido, también puede terminarse en cualquier página. [...]. Y el lector interesado en lo escrito, continúa él mismo aquellas proyecciones interrumpidas por el autor, sin pensar por un momento en ir a buscar en otras páginas la continuación prometida. La realidad es que un ensayo no se puede continuar. Podemos, si así lo deseamos, escribir otro ensayo sobre el mismo tema, e incluso que sea complementario del anterior, pero al haber variado las circunstancias que dieron lugar al primero, el enfoque del nuevo ensayo será también distinto.», Gómez, «11. El ensayo como forma de pensar», *Teoría del...*, p. 35.

<sup>521</sup> «[...] Son todos o casi todos muy breves, no agotan el tema propuesto ni tienen la intención de hacerlo; más aún, parecen escritos —y así lo testimonia el propio Montaigne— al hilo de lecturas

Siempre surge su ubicación ambigua en el dilema: he ahí su «cierta magnitud intermedia», al estar en esa zona a medio camino «entre el “tratado” y el “artículo”», que tiene una vaga virtud que le permite «poderse leer de un tirón», según Real de Azúa, que también detecta una «escasez cada vez mayor» de las dimensiones del ensayo clásico, al pasarse al tan frecuente formato del «artículo» de publicaciones periódicas, en el que progresivamente se ha ido formulando el ensayo actual y que entiende, en todo caso, como «texto relativamente extenso pero menos dilatado que el clásico ensayo». Esta circunstancia es la que produce este tipo de piezas que, como se sabe, tras aparecer en forma de artículos para la prensa, acaba por coleccionarse en «libros “ensayísticos”» que acostumbran a ser «colecciones de ellos»<sup>522</sup>.

En esencia, una dimensión breve generada por el tipo de acercamiento sobre la materia y por la particular predisposición hacia su receptor, pero que a la vez tiene la consecuencia de su destino material como texto: o bien en originales publicaciones periódicas que luego pasan a reunirse y editarse en formato de libro, o bien publicándose únicamente en libro en un semejante conjunto de unidades. Lo cual determina esta doble naturaleza, por un lado es autónoma en su unidad exenta y, sin embargo, es integrable en un conjunto orgánico de otras unidades estructuradas, cobrando nuevo sentido —según se verá.

## LA ÍNDOLE DE LA COSA

En su primer libro de ensayos, Ortega presenta su conjunto como «ensayos de amor intelectual», que no poseen «valor informativo», ni tampoco consisten en un «epítome» o resumen de un discurso mayor. Lo que hacen es ejecutar una operación

---

ocasionales o de reflexiones que acuden a su mente con cierta espontaneidad, sin premeditación ni propósitos definidos. Los anima, sin duda, un mismo espíritu, algo así como una subyacente concepción del mundo y de la vida, típica expresión del Renacimiento que en más de un sentido es época de crisis y transición y, como tal, de incertidumbre, de búsquedas y tanteos, pero no hay en ninguno de esos ensayos un plan orgánico de trabajo, un desarrollo sistemático, ni, mucho menos, una teoría o una doctrina explícitamente formulada con todo el aparato científico: citas, documentación, pruebas, habituales en los trabajos de investigación.», Virasoro, «El ensayo», p. 68.

<sup>522</sup> «Solía fijarse, igualmente, como nota distintiva del ensayo cierta magnitud intermedia, cierta medida que se movía entre el “tratado” y el “artículo” sin aproximarse demasiado a ellos; algún teórico (bastante reciente) agregaba la condición de poderse leer de un tirón (sin precisar, como es natural de qué tirón ni de qué resistencia estaba hablando). Con todo: si a este tamaño —imaginable de cualquier modo— nos referimos, es fácil advertir su escasez cada vez mayor frente a la abundancia creciente —también a la creciente calidad— del llamado artículo, del texto relativamente extenso pero menos dilatado que el clásico ensayo, que suele llegar a los diarios pero más a menudo encuentra su sitio habitual en semanarios y en revistas. Los mismos libros “ensayísticos” suelen ser colecciones de ellos, como podría probarse con una copiosa jurisprudencia.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 24.

que describe detalladamente: tomar un «hecho» y tratar de «llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado». La imagen es diáfana, lo que se hace es disponer de un determinado modo de «materias de todo orden», que no son más que «restos inhábiles de un naufragio», aquéllos que la vida va ofreciendo a quien escribe, con la deseosa esperanza de que «dé en ellos el sol innumerables reverberaciones».

Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual. Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes —son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado «salvaciones»—. Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones.<sup>523</sup>

La descripción orteguiana es luminosa: la tarea es saber recoger esos objetos tan heterogéneos y abandonados por la atención reflexiva, con los que el escritor va tropezándose por la circunstancia y saber colocarlos de una manera adecuada para que la luz, se refleje en ellos, y repercuta en distintas direcciones, para sugerir interpretaciones sobre tales objetos que nunca hubieran sido evidentes sin su previa recolección y la determinada colocación de cada uno en un conjunto general, a la espera de esa *luz*. Esos objetos son restos no atendidos de lo que rodea al yo, pero la clave de la operación ensayística reside en el gesto de quien se aproxima a ellos y los manipula. Por eso Guillermo de Torre observa en Ortega que «su ruta va de lo abstracto a lo concreto», pues necesita siempre «dar corporeidad tangible a las formas del pensar» a pesar de que puedan situarse en «laberintos conceptuales». De suerte que tal gesto quizá constituya la aplicación práctica de la célebre máxima orteguiana: «la claridad es la cortesía del filósofo»<sup>524</sup>.

Algo de eso hay en lo que Gómez hace notar a propósito de *Castilla* de Azorín, si se atiende a la «aparente vulgaridad en los temas propuestos», los cuales «no parecen elevarse más allá de lo consabido». Sin embargo, «lo cotidiano», esto es, «lo ignorado por su continua presencia» será para el escritor el adecuado «punto de

---

<sup>523</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, (1914), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 12.

<sup>524</sup> «[...] Puesto que al revés de tantos otros, su ruta va de lo abstracto a lo concreto, puesto que tiende siempre a dar corporeidad tangible a las formas del pensar —por mucho que se escondan enmarañadamente en laberintos conceptuales—, lógico es que Ortega, pagando con inversa moneda su débito intelectual germánico, estampara e hiciese realidad esta fórmula: “La claridad es la cortesía del filósofo”.», Guillermo de Torre, «José Ortega y Gasset: el ensayista literario», *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, p. 47.

partida de su reflexión» hacia las grandes cuestiones como el «paso del tiempo» o la «eternidad». Ya que no es necesario «buscar lo transcendental en lo raro ni en lo nuevo», al contrario: «el efecto, y el mérito, del ensayo es más completo cuanto más cercanas a nosotros son las imágenes que se emplean en la aproximación al tema tratado»<sup>525</sup>.

En algún sentido, el ensayista, como «pensador», es sabido que «se nutre de la tradición», pero lo genuino en él es que «la usa para superarla». Su escritura parte del «estilo personal» con su reconocido «elevado valor estético», lo cual es la clave de su valoración como «obra de arte», y ello es siempre «independiente del mérito de su contenido». Porque se cambia el protagonismo de la «ordenación científica por la estética», de modo que —como se insiste siempre— «se acerca a la poesía» y se funda en el hecho de que «se modela a través de la actitud del ensayista», consiguiendo que «lo poético» esté en su «trasfondo» —aunque también podría hablarse específicamente de «poesía del intelecto». Con todo ello puede comprenderse aquello que ya ha sido apuntado: que «el verdadero asunto del ensayo» no son «los objetos o los hechos tratados», sino más bien «el punto de vista del autor», así como «el modo como éstos son percibidos y presentados» —como sugería Ortega. Esto es, lo fundamental es el «cómo se dice», mucho más que el «qué se dice»<sup>526</sup>. Porque es el repetido «personalismo» del género, en contraste con esa «ciencia oficial» que necesita siempre de unos «objetos perfectamente acotados»,

---

<sup>525</sup> «Si abrimos el libro de Azorín *Castilla*, y leemos los títulos de los ensayos que en él se reúnen, recibimos en un principio la impresión de una aparente vulgaridad en los temas propuestos. En efecto, “Las nubes”, “El mar”, “La catedral” o “Una ciudad y un balcón”, no parecen elevarse más allá de lo consabido. Y, sin embargo, es precisamente lo cotidiano, lo ignorado por su continua presencia, lo que proporciona a Azorín el punto de partida de su reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la eternidad. No es necesario, ni en la mayoría de los casos apropiado, buscar lo transcendental en lo raro ni en lo nuevo. El efecto, y el mérito, del ensayo es más completo cuanto más cercanas a nosotros son las imágenes que se emplean en la aproximación al tema tratado. [...]», Gómez, «17. De cualquier pretexto puede nacer un ensayo», *Teoría del...*, p. 51.

<sup>526</sup> «En una reducción, quizás excesiva, pero que nos sirve para comprender este aspecto, se pueden resumir en tres las características esenciales del ensayista: a) es un pensador; b) se nutre de la tradición, pero en lugar de enterrarse en ella, como el erudito, la usa para superarla; y c) escribe en un estilo personal y de elevado valor estético, que por sí sólo hace del ensayo una obra de arte, independiente del mérito de su contenido. En el ensayo se reemplaza la ordenación científica por la estética, y, como género literario, se acerca a la poesía, pues se modela a través de la actitud del ensayista —sea ésta satírica, cómica, seria, etc.—, por lo que lo poético constituye el trasfondo del ensayo, aunque ésta sea poesía del intelecto. De ahí que el verdadero asunto del ensayo no sean los objetos o los hechos tratados, sino el punto de vista del autor, el modo como éstos son percibidos y presentados; por ello, cómo se dice una cosa es tan importante como qué se dice. [...]», Gómez, «18. La voluntad de estilo en el ensayo», *Teoría del...*, pp. 54-55.

aquello que le permite al ensayismo atender «temas no consagrados culturalmente», alcanzando por ello su «sentido de experimento y prueba»<sup>527</sup>.

#### FIJACIÓN EN LO ESPECÍFICO

La índole común de las cosas que son objeto de la mirada ensayística reside en su «especificidad». Le atrae lo específico, mientras que aborrece la humareda de lo general e inconcretable. Lo específico es aquello insustituible que emerge en la observación cierta de lo circundante: lo concreto y definido que puede nombrarse ajustándose a algo verificable. Porque lo específico es siempre lo verdadero, lo real, lo que por estar apenas vacío, mal puede falsear o encubrir la inanidad. El ensayo se refiere a cosas particulares, a su esencia peculiar, porque sólo eso da apariencia real a su enunciado y porque lo definido y delimitado es lo que auténticamente puede ser «aprehendido» por su lector. Así parece cuando en un enigmático y «breve» pecio, Sánchez Ferlosio ajusta su interés sobre los rastros de una existencia ya —o todavía o no obstante— ausente.

Sin embargo..., ¡oh, sin embargo!, parecen adivinarse aquí y allá dispersas, débiles, inciertas huellas de que ha habido, de que ha podido haber, o por lo menos ha querido haber, alguna vez, un mundo.<sup>528</sup>

¿Será ese el propio afán averiguador del ensayismo? En todo caso esa es la morfología propia de los objetos tratados. La entidad misma de esas «huellas» adivinadas deseosamente en la observación, indicios de un ser que a pesar de darse «en negativo» o estar diseminados, no sólo son algo en sí, sino que su potencia está en que pueden remitir a otra cosa que, en tanto que ha sido o será, es particular e insustituible; mas sólo puede conocerse por inducción de cada una de sus trazas descubiertas. La potencia sugestiva los pecios ferlosianos que se apoyan en su capacidad de señalar lo específico, se comprueban en este caso que explica la potencia de este personal género de Sánchez Ferlosio, cuyo propio nombre desvela todo su concentración semántica: *pecio* en tanto: «pedazo o fragmento de la nave que

---

<sup>527</sup> «3. El personalismo del ensayo frente a la ciencia oficial, que tiene ya su objetos perfectamente acotados, hace que este género sea el de los temas no consagrados culturalmente; de ahí que el ensayo cobre con toda razón el sentido de experimento y prueba. [...]», Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», *El sistema...*, p. 49.

<sup>528</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 15.

ha naufragado o porción de lo que ella contiene», que trae aparejado, entonces la evocativa serie temática de: «navegación», «nave», «naufragio» y los «restos de ese naufragio como fragmentos» que pueden servir «para no perecer ahogados»; un «naufragio» ¿quizá del «destino humano»?; seguro que, cuanto menos, «del mayor proyecto gestado por los hombres: la modernidad»<sup>529</sup>.

Según Weinberg, hay un momento en que el arte se pregunta cómo «salvar la amenaza de congelamiento de la experiencia que implica toda inscripción en una forma», una operación que si bien es necesaria para «dotarla de permanencia y de sentido», tiene como contrapartida el alto riesgo de «disolver su especificidad», esa cualidad que siempre debe conservar la experiencia fijada en todo objeto artístico.

Se da el caso que el ensayo, debido a su entidad como decir secundario, es «la representación de un proceso de representación»; la «interpretación de un proceso de interpretación». Y en esta búsqueda de atrapar la experiencia en el objeto literario sin degradar su especificidad, el objetivo del ensayo será el de «alcanzar una configuración siempre abierta al filo del presente», que es el tiempo en el que se sitúa siempre este género. Una configuración que cumpla con la «paradójica tarea de poner límite, cierre, estructura, marco temporal y espacial a algo que es por naturaleza ilimitado, abierto, informe, presente y referido a una situacionalidad pura»<sup>530</sup>; o sea hacer permanente esa experiencia siempre evanescente a través de fijar lo específico de tal secuencia experiencial, aquello más concreto y preciso que es lo que le da veracidad.

Tal afecto hacia lo específico es lo que lleva a captar y centrar su hambre curiosa en fenómenos mínimos cuyo comportamiento, aun siendo cotidiano, apenas

---

<sup>529</sup> «[...] *Pecios*, los llama Sánchez Ferlosio, cuando publica alguno de estos fragmentos en los diarios, porque al igual que el *pecium* de la baja latinidad es “pedazo o fragmento de la nave que ha naufragado o porción de lo que ella contiene”. Así, nos remite a una navegación y a una nave, a un naufragio, y a los restos de ese naufragio como fragmentos a los que podemos asirnos para no perecer ahogados. Naufragio que tal vez lo sea del destino humano en general pero que, desde luego, lo es del mayor proyecto gestado por los hombres: la modernidad. [...]», Vázquez Medel, «*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*: de lo poético y lo profético en los tiempos sombríos», p. 177.

<sup>530</sup> «[...] No obstante, se debió esperar muchos años para que los escritores tomaran conciencia y llevaran a sus últimas consecuencias ese giro fundamental en el quehacer artístico: cómo salvar la amenaza de congelamiento de la experiencia que implica toda inscripción en una forma que, si bien es necesaria para dotarla de permanencia y de sentido, amenaza con disolver su especificidad.

Y no se trata de una cuestión menor: el ensayo es la representación de un proceso de representación; es la interpretación de un proceso de interpretación. Y uno de sus mayores desafíos consiste precisamente en alcanzar una configuración siempre abierta al filo del presente: se trata de la paradójica tarea de poner límite, cierre, estructura, marco temporal y espacial a algo que es por naturaleza ilimitado, abierto, informe, presente y referido a una situacionalidad pura. [...]», Weinberg, «Abrir el ensayo», *Pensar el ensayo*, pp. 49-50.

había sido objeto de ningún interés exclusivo. Por eso aparece inesperadamente y atrae la atención, por ser una observación nueva y, dado que señalan algo de la circunstancia, es fácilmente constatable por quien lee. Ese tipo de atención a lo inaudito es la que sucede cuando Sánchez Ferlosio compara algo que parece poco lógico: «lo que más se puede extinguir es lo más nuevo», con la «corrosión» de una sustancia sobre las capas más exteriores de alguna materia y, por tanto, las más nuevas.

*(Iam noua progenies de coelo demittitur alto*<sup>531</sup>.) No siempre, ni mucho menos, la progenie que se extingue es la más vieja, ni lo llamado o destinado a desaparecer lo más arcaico; la erosión siempre corroe primero las capas superiores, y siempre es la nueva progenie la que peligrará extinguirse o se extingue, para que prevalezca de nuevo la pretérita. El tiempo, por sí solo, favorece lo arcaico; no trabaja a favor de lo nuevo, ni menos todavía de lo mejor, entre otras cosas porque él es por excelencia lo que no trabaja.<sup>532</sup>

La analogía sobre la corrosión salva la extrañeza de la proposición inicial y su virtud está en servirse de una observación mínima: el comportamiento de lo que se erosiona y su extrapolación al otro plano. Es la generación más nueva —la más joven—, es lo reciente lo que más puede peligrar por la inmisericorde «erosión» del tiempo que por ser lo contrario de la acción «positiva» es perpetuador de lo pretérito y ni la lozanía de lo nuevo y, por tanto, lo que es «mejor» que lo viejo, es garantía de mayor supervivencia. Tal reflexión, contradictoria de antemano, se hace obvia introduciendo la muestra de un fenómeno muy minúsculo y, por ello, muy particular: las cosas se gastan desde fuera hacia dentro y ese «fuera» suele ser lo reciente.

En cada una de estas piezas ferlosianas, especialmente en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, como una precisa combinación en la que «la riqueza de los caminos abiertos y la lucidez de su conciencia literaria» se contrapesa con «la inapetencia por los empeños dilatados y la indiferencia por los resultados prácticos» que en cada una de sus ocasiones manifiesta. Por eso su labor halla su preciso cauce con la «anotación», con el «texto que dialoga consigo mismo» y consigue ser una

---

<sup>531</sup> «ya descende del alto cielo una nueva progenie» de Virgilio, *Bucólicas* [*Bucolica*], égloga IV, v. 7. Pertenece a una estrofa célebre, pues de ella Charles Thomson, secretario del Congreso Continental hizo derivar uno de los dos lemas del reverso del «Gran sello de los Estados Unidos» (1782): «Novus ordo seclorum» [«Nuevo orden de los siglos»], conocido especialmente por aparecer en otro reverso, el de los billetes de dólar, desde 1935. Es fácil que haya una indirecta referencia al tono fundante y un tanto soberbio de esta divisa yanqui y ¿quizá una muy subterránea ironía con respecto a esa frágil «novedad» de Estados Unidos y su preponderancia? O, más íntimamente, y quizá más probable: ¿no será una velada deducción por la hija ausente desde 1985?

<sup>532</sup> *Ibidem*, p.123.



especie de «observador de su propio crecimiento». Todo ello como consecuencia de esta combinación paradójica que compensa tendencias, pues Sánchez Ferlosio es de esa estirpe de «escritores sin prisa... y, sin embargo, escritores heridos por la flecha de la temporalidad»<sup>533</sup>. Esta forma breve y concentrada de sus piezas, de los pecios y demás moldes con el que se compone este libro ferlosiano —además de heredar la trama del *Juan de Mairena* machadiano— puede provenir de sus *altos* estudios sobre la gramática, una disciplina que le concedió «la perspectiva y el procedimiento con que tratar cualquier material del que se ocupara», pero también el que le inclinó a optar por esa «condición de “notas” o “apuntes”» en los que se producen buena parte de sus retazos ensayísticos y, por tanto, una práctica que promoverá «su naturaleza dispersa, fragmentaria, digresiva»<sup>534</sup>.

Lo específico, lo que es único, eso es lo que atrae la curiosidad ensayística: esa propiedad de autenticidad es lo que Martín Gaité observa en una verdadera historia de amor y es lo que debe convertirse en detonante de una participación verdadera del que la recibe.

[...] Una historia de amor no se puede escuchar como otra cualquiera, porque es única, y si el que la cuenta, anhelando participación, no logra provocar una emoción solidaria, es difícil que se resigne y siga cerrando los ojos a la evidencia de que le dan gato por liebre. [...].<sup>535</sup>

Lo dice en el contexto de su recuerdo infantil cuando se debía confesar ante un aburrido cura: la aparición cierta de lo amoroso en esa confesión debería ser el ingrediente que hiciese imposible la respuesta automática del sacerdote y hacer

---

<sup>533</sup> «A Sánchez Ferlosio parece haberle sucedido algo parecido: la riqueza de los caminos abiertos y la lucidez de su conciencia literaria se contrapesan con la inapetencia por los empeños dilatados y la indiferencia por los resultados prácticos. Y el trabajo encuentra acomodo en la forma de la anotación, del texto que dialoga consigo mismo, observador de su propio crecimiento: “Ya que pasamos por el tema de las reblas, me detendré un momento —no habiendo, como no hay, prisa alguna— a contemplar y dejar apuntadas al respecto, algunas cosas dignas de atención”, leo en *Las semanas del jardín*. Escritores sin prisa... y, sin embargo, escritores heridos por la flecha de la temporalidad. [...].», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», p. 191.

<sup>534</sup> «[...] Pero es que además se trata de una pieza fundamental para documentar esos años de apartamiento y de dedicación “casi en exclusiva” a la gramática, por cuanto demuestra que el estudio de ésta no se convirtió nunca en un fin por sí mismo, sino que procuraba a Ferlosio la perspectiva y el procedimiento con que tratar cualquier material de la que se ocupara. La condición de “notas” o “apuntes” que asumen los comentarios justifica su naturaleza dispersa, fragmentaria, digresiva, si bien no es difícil reconocer, aquí también, la recurrencia de “esas cuatro farragosas, obsesivas y pegajosas ideas” que desde muy pronto pululaban “sin fijeza” en la mente del autor y que, puesto éste a la tarea de prestar su voz “al fruto de un pensamiento ajeno”, se le colaban “en tropel a cada instante, una y otra vez, intentando abrevarse de la tinta destinada a mi tarea de traducción, para salir a la luz colgados de la pluma”. [...].», Echevarría, «Presentación», p. XI

<sup>535</sup> Martín Gaité, «La confesión sacramental», *El cuento...*, II, 16, pp. 174-175.

inevitable su atención y su intervención verdadera, precisamente porque la experiencia amorosa es única, es lo verdadero. Este es el tipo de minuciosidad con la que se proyecta la mirada ensayística hacia elementos muy específicos, que apenas parecieran merecer tal atención y que, sin embargo, se convierten en una estructura de sentido sobre la que se puede sostener una reflexión en espiral que la propulse a un sentido general. De algún modo, eso mismo que Ortega decía hacer con esas cosas que la coyuntura cotidiana le arrojaba a su paso, que en un principio parecían residuos vanos, pero que adecuadamente rescatados y colocados de un modo distinto al habitual eran capaces de reflejar múltiples vías reflexivas.

Porque, en efecto, el mayor logro del género está en que se produzca este fenómeno que demuestra el pasaje de Sánchez Ferlosio o de Martín Gaité y que Ortega dibujaba lúcidamente: «que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad», pero consiguiendo que lo haga veladamente: «sin que ésta se afirme como presente». El factor crucial que Adorno descubre en tal operación es que se «corrige lo casual y aislado de sus intuiciones» provocando que éstas «se multipliquen, confirmen o limiten», debido a que tales intuiciones dentro del discurrir ensayístico se van experimentando «en su propio avance» o «en su relación de mosaico con otros ensayos», pero nunca «por abstracción en unidades típicas extraídas de ellas». Toma para ello de Bense la noción de que la escritura ensayística tiene que ver con «quien redacta experimentando», es decir, quien «reúne en su mirada espiritual lo que ve», a la vez que «traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura». Sin embargo se desvela en esto un cierto peligro por la «sensación de que se lo puede prolongar a capricho», de donde aparece ese rasgo formal que ya se conoce y que Adorno remarca: «el ensayo no concluye» y es el propio género el que se hace cargo de tal «incapacidad». Pero de tal falta de conclusión es de lo que es acusado desde esos géneros discursivos que sí *concluyen* por ser «formas que borran las huellas del capricho»; esas huellas que siempre ostenta directamente lo ensayístico<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> «[...] El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que ésta se afirme como presente. Corrige lo casual y aislado de sus intuiciones haciendo que éstas se multipliquen, confirmen o limiten bien en su propio avance, bien en su relación de mosaico con otros ensayos; no por abstracción en unidades típicas extraídas de ellas. “En esto, pues, se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en un objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura”. [...] La desazón que produce este procedimiento, la sensación de que se lo puede prolongar a capricho, tiene su verdad y su falsedad. Su verdad porque, en efecto, el

Es interesante en este caso comprender que, en cuanto a la renombrada «actualidad» del ensayismo, cabe puntualizar que según se sabe, ésta, aunque parezca paradójico, está anclada en «lo anacrónico»; mientras que le es problemático el «momento». Su condición es la de ubicarse en esa disyuntiva ya conocida, estar presionado entre dos polos, por un lado, la «ciencia organizada» en la que se trata de «controlar todo» y con la que se rechaza «lo que no está cortado por el patrón del consenso»; y, por otro, la «filosofía» a la que le basta «el vacío y abstracto resto» de lo poco que la ciencia «no ocupa» con su «actividad». En esa zona intermedia, el ensayo se ve llamado a encargarse de «lo que hay de ciego en sus objetos». Pues pretende, otra vez en el equilibrio paradójico, «descerrajar con conceptos lo que no entra en conceptos» o, de alguna manera, que debido a «las contradicciones en que éstos se enredan» se haga patente que la «red de su objetividad» supone un «dispositivo meramente subjetivo». Por eso intenta «polarizar lo opaco» para lograr desencadenar las «fuerzas latentes» que hay en tal opacidad. Eso es lo que le lleva al género a buscar la «concreción del contenido determinado en el espacio y el tiempo», para obrar la «imbricación de los conceptos» en el mismo modo en que «se imaginan imbricados en el mismo objeto»<sup>537</sup>.

Porque el ensayismo se sitúa claramente opuesto a los «atributos» de las «ideas» definidas por Platón como «eternas», sin «cambio o disminución», siempre «uniformes». Mas, aún y así, lo que hay en el género: «sigue siendo idea», puesto que «no capitula ante el peso de lo que es», como tampoco «se inclina ante lo que meramente es»; gracias a que no «lo mide por algo eterno» sino que se sirve de lo que afirma Nietzsche en uno de sus lugares: decir «sí a un único instante» supone decir «sí» a uno mismo, porque lo es también a «toda la existencia». Con ello se trae a la conciencia la certeza de que «nada es autosuficiente», ni en los individuos ni en los

---

ensayo no concluye y pone al descubierto la incapacidad para hacerlo como parodia de su propio *a priori*; se le imputa entonces como culpa aquello de lo que en realidad son culpables aquellas formas que borran las huellas del capricho. [...], (cita de Max Bense, “Über den Essay und seine Prosa”, *Merkur* I (1947), p. 418.), Adorno, «El ensayo como forma», pp. 26-27.

<sup>537</sup> «La actualidad del ensayo es la de lo anacrónico. El momento le es más desfavorable que nunca. Se ve triturado entre una ciencia organizada en la que todos pretenden controlar todo y a todos y que excluye con el hipócrita elogio de intuitivo o estimulante lo que no está cortado por el patrón del consenso; y una filosofía que se conforma con el vacío y abstracto resto de lo todavía no ocupa por la actividad científica y que, por eso mismo, es para ella objeto de una actividad de segundo grado. Pero el ensayo se ocupa de lo que hay de ciego en sus objetos. Le gustaría descerrajar con conceptos lo que no entra en conceptos o que, por las contradicciones en que éstos se enredan, revela que la red de su objetividad es un dispositivo meramente subjetivo. Le gustaría polarizar lo opaco, desatar las fuerzas latentes en ello. Se esfuerza por la concreción del contenido determinado en el espacio y el tiempo; construye la imbricación de los conceptos tal como éstos se imaginan imbricados en el mismo objeto. [...], *ibidem*, pp. 33-34.

objetos, pero, no obstante, «toda la eternidad» ha sido «aceptada, redimida, justificada y afirmada» cuando acaece «ese único instante de nuestro sí», del que habla Nietzsche<sup>538</sup>. Ese sí a un *instante*, aquél que supone la decisión de concretar una búsqueda y decidirse por un objeto determinado, es lo que hace propender a que el visor ensayístico se pose sobre elementos mínimos, parciales e inmersos en una circunstancia pues, aceptada su limitación, en ellos se sabe contenida la totalidad a la que pertenece o a la eternidad de su idea y de ellos se espera desatar esas a fuerzas que siempre laten en sí.

Siendo así, el escenario ensayístico es claro: «no excluye las ideas generales», —como se irá comprobando— porque su operación principia con una acción: «exponer algún pensamiento», sea cual sea, en cuyo gesto sólo hay una exigencia indispensable: «que lo concreto no se pierda nunca de vista» y «no salga de la escena», para que en su concreción y «por su vivacidad», se «mantenga tensa la atención del lector», pues tal concreción es la que interpela más al lector. La combinación adecuada para tal escenario es que las «ideas generales» se conviertan en el «telón de fondo», gracias al cual «lo concreto adquiere una presencia más relevante aún». Porque, según Nicol, lo que se espera extraer es la «enseñanza» que se desprende de tal «relación de lo particular a lo general», que «acentúa el interés que lo concreto pudiera ofrecer aisladamente»<sup>539</sup>, logrando lo que ya describía Ortega con su anterior metáfora luminosa: multiplicar las reverberaciones de la luz, gracias a su recolección y recolocación bien medida de sus objetos.

Puesto que, el valor de «lo concreto» está en que «se opone a lo abstracto», pero también a «lo aislado». Pues «examinar una cosa “en concreto”» no equivale a

---

<sup>538</sup> «[...] Se sustrae al dictado de los atributos que se adscriben a las ideas desde la definición del *Banquete*, “eternas en su ser, ni engendradas ni perecederas, ni sujetas a cambio ni a disminución”; “un ser por y para sí mismo eternamente uniforme”; y, sin embargo, sigue siendo idea, pues no capitula ante el peso de lo que es, no se inclina ante lo que meramente es. Pero esto no lo mide por algo eterno, sino por un entusiasta fragmento del período tardío de Nietzsche: “Supuesto que digamos sí a un único instante, con ello hemos dicho sí no sólo a nosotros mismos, sino a toda la existencia. Pues nada es autosuficiente, ni en nosotros mismos ni en las cosas: y si nuestra alma no ha vibrado y resonado de felicidad como una cuerda más que una sola vez, para condicionar ese único suceso fueron necesarias todas las eternidades, y toda la eternidad fue aceptada, redimida, justificada y afirmada en ese único instante de nuestro sí” [...].», (cita de Nietzsche, *Werke*, vol. 10, Leipzig 1910, p. 206 [*Der Wille zur Macht*, II, 1032]), *ibidem*, p. 34.

<sup>539</sup> «El ensayo no excluye las ideas generales. En verdad, las reglas del arte imponen al ensayista la obligación de exponer algún pensamiento, sea cual sea la modalidad de su tema, inclusive cuando el tema es personal, o particular y concreto. [...] Hay que lograr que lo concreto no se pierda nunca de vista, no salga de la escena, y sea aquello que, por su vivacidad, mantenga tensa la atención del lector. Pero las ideas generales son como el telón de fondo sobre el cual lo concreto adquiere una presencia más relevante aún. La enseñanza que depara esa relación de lo particular a lo general acentúa el interés que lo concreto pudiera ofrecer aisladamente.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 209.

hacerlo «en sí mismo», para lo cual sirve de ayuda recurrir a la etimología: «*concretus*» significa también: lo «conjunto», lo «compuesto», es decir, el «resultado de una mezcla» —matiza Nicol. Por tanto, lo concreto «no es nunca lo simple», ya que toda «simplicidad» es la consecuencia de lo contrario de lo concreto, una «abstracción» producida por «ideas generales». El valor de la «concreción» está en que supone «la mayor firmeza posible de la realidad» porque lo concreto o específico seleccionado debería demostrar una «firmeza compacta» y «unificada», siendo capaz de mostrar «las cosas reales como condensadas». Por lo cual, no se trata de la «mera presentación», ya sea de un «hecho singular» o de alguna «experiencia cualquiera» del propio ensayista, separadas y aisladas «del resto de los hechos y experiencia», porque en este caso no podrá considerarse una verdadera «presentación concreta» sino, más bien, un mero «artificio de abstracción»<sup>540</sup>. De modo que la cosa específica o concreta a la que enfoca el visor ensayístico deberá poseer esta calidad de condensación firme en sí de la realidad, y no ser una pieza aislada de todo conjunto falta de esa suficiente densidad como para contener el rastro de la totalidad a la que pertenece.

Es obvio que en este género siempre se va «más allá del hecho estético», pues en la mayoría de sus casos, éste nunca «se queda en lo estético», por más que ya se sabe que el ensayo es «una forma artística de la prosa» —como recuerda Bense. Puesto que el yo ensayístico siempre está situado «frente a toda teoría», ya que no quiere participar de ellas, sino situarse en ese particular «espacio de lo concreto». Para ello recuerda Bense la respuesta de Kierkegaard a Hegel, reclamándole: «“espacio y tiempo, cuerpo y sangre”»<sup>541</sup>; es decir, lo específico ante una teoría siempre consistirá en un «hecho concreto». Por eso, de lo que se trata es que el ensayo genere expresamente «el hecho concreto de una idea», que no podrá conseguirse si no

---

<sup>540</sup> «No se olvide —y el buen ensayista no lo olvida nunca— que lo concreto se opone a lo abstracto, pero también se opone a lo aislado. Examinar una cosa “en concreto” no significa examinarla en sí misma y por sí sola, separada del resto de las cosas. Lo *concretus* es lo conjunto, lo que crece junto, lo compuesto, o sea el resultado de una mezcla. Es decir, que lo concreto no es nunca lo simple. La simplicidad se obtiene por abstracción, mediante las ideas generales. Si la concreción nos parece la mayor firmeza posible de la realidad es justamente porque es una firmeza compacta, unificada, que ofrece las cosas reales como condensadas. Por consiguiente, la mera presentación de un hecho singular, de una experiencia cualquiera, que puede efectuar el escritor literario, separándolos del resto de los hechos y experiencia, no es una presentación concreta, sino un artificio de abstracción. [...]», *ibidem*, pp. 209-210.

<sup>541</sup> De donde Unamuno toma la expresión: «el hombre de carne y hueso», título del primer capítulo de su mayor obra ensayística: *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).

aparece «reflejada en el propio ensayista»<sup>542</sup>. Con lo cual, su campo es el de un «pensamiento circunstancial y coyuntural», que se sirve de «lo más concreto y próximo» o de «lo más fugitivo y efímero», por lo que siempre debe estar «ajustándose a lo que de continuo se desajusta», o sea, a aquello que es «siempre provisional» o que está «de camino» —describe Cerezo<sup>543</sup>.

Por ello, la materia en la que escoge sus objetos es siempre la del «*hic et nunc, sub ratione instantis et circumstantiae*», que es el único ámbito en que es posible la «verdad» en el mundo. De manera que aceptar tal circunstancialidad no es un mero «capricho» o «contumacia», sino que es la consecuencia de esa ya anunciada «fidelidad a la cosa misma», una fidelidad que obliga al género a practicar un «cambio de perspectivas en una realidad en pleno devenir», que es, por tanto, una «fidelidad a la vida», asumiendo el «punto de vista de la existencia» que es: «el único capaz de otorgar veracidad al propio discurso»<sup>544</sup>.

Aún y así, cabe matizar que en la conformación de su discurso el ensayista «no trata a priori de limitarse a un aspecto concreto», sino que la concreción aparece como «resultado final de sus reflexiones». De lo contrario, si hubiese una limitación a un parte concreta, sería tanto como decir que se «tomaría en consideración el “todo”» y el «resultado final» no podría más que considerarse como «una “parte”» que sería «completa en su particularidad». En verdad, pues, el mecanismo de la operación ensayística recae en que, cuando «aplica la lupa de su ingenio a un tema», vierte en el enunciado «lo que a través de ella ve y siente», mas con las posibles alteraciones habituales que cabe tener en cuenta: el «inevitable aumento» que impone esa lente y la potencial «falta de conexión» de ese aspecto respecto al conjunto en el que está. Tal operación, de la que el discurso tiene plena conciencia y que se muestra en él de manera ostensible, consigue hacer su enunciado más «personal» y «sincero»; dado

---

<sup>542</sup> «[...] En un verdadero ensayo se va todavía mucho más allá del hecho estético. Ningún ensayo se queda en lo estético, a pesar de que represente ante todo una forma artística de la prosa. El ensayista se coloca frente a toda teoría. Él no representa una teoría ni desarrolla una teoría. Se mueve totalmente en el espacio de lo concreto, conforme con la exigencia de Kierkegaard dirigida a Hegel respecto del “espacio y tiempo, cuerpo y sangre”. ¿Qué hacer entonces? ¿Qué se considera totalmente concreto frente a una teoría? El hecho concreto. El ensayo produce de manera consciente el hecho concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista.», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», p. 31.

<sup>543</sup> «Resulta ser, por tanto, un pensamiento circunstancial y coyuntural, de lo más concreto y próximo y, a la vez, de lo más fugitivo y efímero, ajustándose a lo que de continuo se desajusta, y, por tanto, siempre provisional y de camino. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 25-26.

<sup>544</sup> «[...] Sólo en el *hic et nunc, sub ratione instantis et circumstantiae*, tiene asegurada la verdad su asiento en este mundo. No es, por tanto, capricho ni contumacia, sino fidelidad a la cosa misma, la que lleva al ensayo a un cambio de perspectivas en una realidad en pleno devenir. Pero, ante todo y sobre todo, es fidelidad a la vida, al punto de vista de la existencia, según Montaigne, el único capaz de otorgar veracidad al propio discurso: [...]», *ibidem*, p. 27.

que constituye y retrata ese determinado «momento» de la «experiencia vital» del yo ensayístico, al que señalaba Adorno valiéndose de Nietzsche<sup>545</sup>.

Para De Toro este fenómeno supone el aspecto nuclear del género: su «forma particular» de relacionar «aspectos concretos de la realidad» con «problemas fundamentales de la existencia del Ser». Al ser capaz de aunar «lo que es particular, personal e individual» con «lo que es individual y aplicable a todos los hombres».

Eso «concreto» se presenta como «puntos de partida» con los que emprender una «reflexión de mayor alcance y profundidad». Este tipo de reflexión mayor De Toro lo denomina «motivo» y consiste en una «unidad de pensamiento» en la que se vincula la «realidad concreta (realidad primera)» con «lo que ésta alude (realidad última)» en el «contexto del ensayo»<sup>546</sup>. Con ello el género se definiría de un modo dual, como «reflexión frente al objeto» y, partiendo de éste, como «punto de partida hacia lo universal y trascendental»; puesto que «frente a lo concreto» el yo ensayístico «se interroga acerca del hombre y su destino», una acción que se produce desde «una realidad concreta» desde la cual «emprende su trayectoria»<sup>547</sup>. Mas obviamente, ésta no suele ser una «trayectoria estricta», si bien en cuanto a su «tipo de marcha» es siempre un «discurso» en cuanto a que desarrolla esa tan discursiva «capacidad de derivación», «prolongación» y «construcción». Un discurso en el cual se da este reiterado fenómeno: se parte de «principios modestos», que pueden ser «meras

---

<sup>545</sup> «De lo ya anotado se deduce que el ensayista en el proceso de su creación no trata a priori de limitarse a un aspecto concreto, sino que ello es el resultado final de sus reflexiones. Si tratara de “limitarse”, esto significaría que de algún modo tomaría en consideración el “todo”, y que el resultado final sólo sería una “parte”, más o menos completa en su particularidad. En efecto, cuando el ensayista aplica la lupa de su ingenio a un tema, únicamente se preocupa en transmitirnos lo que a través de ella ve y siente, con el inevitable aumento, y por qué no, falta de conexión que ello lleva consigo. Este proceso no es inconsciente, ni tampoco se oculta. Es, en definitiva, lo que hace más personal y sincero al ensayo, pues supone un momento de la experiencia vital del ensayista. [...]», Gómez, «6. El ensayo no pretende ser exhaustivo», *Teoría del...*, p. 19.

<sup>546</sup> «Lo nuclear del ensayo es su forma particular de relacionar aspectos concretos de la realidad (puntos de partida) con problemas fundamentales de la existencia del Ser. Así se podrá ver cómo el ensayo logra unir lo que es particular, personal e individual, y lo que es individual y aplicable a todos los hombres. Lo “concreto” son puntos de partida del ensayista para iniciar una reflexión de mayor alcance y profundidad que va contenida en lo que aquí llamaremos “motivos”. El motivo que antes que nada una unidad de pensamiento es de gran importancia, ya que pone en contacto la realidad concreta (realidad primera) y a lo que ésta alude (realidad última) dentro del contexto del ensayo. [...]», De Toro, «*El laberinto de la soledad y la forma del ensayo*», p. 402.

<sup>547</sup> «Esta relación define al ensayo en dos sentidos: a) reflexión frente al objeto y punto de partida hacia lo universal y trascendental. Frente a lo concreto, el autor se interroga acerca del hombre y su destino. Este acto surge de una realidad concreta y de ahí se emprende su trayectoria, no inventa como la ficción. [...]», *ibidem*.

ocurrencias», para dirigirse hacia «una amplificación muy ambiciosa» de tal «verdad encontrada» o de esa «afirmación que se postula» —explica Real de Azúa<sup>548</sup>.

Según Paquette esa «individualisation» que se produce en el ensayo montaigneano consiste en un «processus générateur et non-métaphorique du discours». Pues es Montaigne quien se define a sí mismo como «subject de mon libre», es decir: «le moi à la fois sujet et objet de la réflexion» del discurso, un yo que lleva en sí este tránsito «de l'individualité à l'homme universel et à "l'humaine condition"»<sup>549</sup>. Esta proyección montaigneana hacia «l'universalité de la condition humaine» pudiera entenderse como la consecuencia de «une tentative désespérée de récupération du réel fragmenté», debido a esa época de crisis en la que escribe Montaigne, una general fragmentación de la realidad causada por los distintos fenómenos críticos que eclosionaron en su circunstancia: «dissensions religieuses, l'éclatement du savoir humain, l'apparition des nationalités»<sup>550</sup>. Por tanto, lo que

---

<sup>548</sup> «Pero si el ensayo no sigue una trayectoria estricta —y aún los ejemplos tradicionales cultivaban furtivamente la digresión, la divagación— siempre es discurso en cuanto tipo de marcha, en cuanto capacidad de derivación, de prolongación, de construcción, en suma. El ensayo tiende así casi siempre, desde principios modestos y a veces —decía— meras ocurrencias, a una amplificación muy ambiciosa de la verdad encontrada, de la afirmación que se postula.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 18.

<sup>549</sup> «Or, par cette prise de position exemplaire sur ce que ne peut pas être l'essai, nous voici projetés au cœur même de la problématique de l'essai comme forme et du même coup nous sommes introduits à la conception claire et avouée que se font les essayistes espagnols de leur activité: l'individualisation comme processus générateur et non-métaphorique du discours. Assurément, il n'y a rien là de très spectaculairement différent de ce que Montaigne avait lui-même déjà défini comme étant le "subject de mon livre", le *moi* à la fois sujet et objet de la réflexion que constitue le discours. Seulement, alors que le JE de Montaigne marque en fin de compte le passage de l'individualité à l'homme universel et à "l'humaine condition", le JE de l'essayiste espagnol, mêmement placé au centre de son dire, sans la méditation symbolique que constituerait par exemple le personnage romanesque, réalise un passage semblable en direction non pas de l'homme universel mais de ce JE collectif que constitue l'Espagne, "l'hispanique condition" (pourrait-on dire) étant promue au rang d'une catégorie quasi ontologique. [...]» [O, por esta toma de posición ejemplar sobre lo que no puede ser el ensayo, aquí estamos proyectados al corazón mismo de la problemática del ensayo como forma y a la vez somos introducidos a la concepción clara y confesada que hacen los ensayistas españoles de su actividad: la individualización como proceso generador y no metafórico del discurso. Ciertamente, no hay nada de más espectacularmente diferente de lo que Montaigne había definido, él mismo, como ser el "sujeto de mi libro", el yo a la vez sujeto y objeto de la reflexión que constituye el discurso. Solamente, mientras que el YO de Montaigne marca a fin de cuentas el paso de la individualidad al hombre universal y a la "humano condición", el YO del ensayista español, igualmente colocado en el centro de su decir, sin la mediación simbólica que constituirá por ejemplo el personaje novelesco, realizó un paso parecido en dirección no del hombre universal pero de este YO colectivo que constituye España, "la condición hispánica" (podría uno decir) es promovida al nivel de una categoría casi ontológica.], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 78.

<sup>550</sup> «[...] L'ouverture de Montaigne à l'universalité de la condition humaine répondait à une tentative désespérée de récupération du réel fragmenté, fractionné par les dissensions religieuses, l'éclatement du savoir humain, l'apparition des nationalités s'érigeant chacune en principe politique. [...]» [La apertura de Montaigne a la universalidad de la condición humana responde a una tentativa desesperada de recuperación de lo real fragmentado, fraccionado por las disensiones religiosas, la explosión del saber humano, la aparición de las nacionalidades se erige cada una en principio político.], *ibidem*, p. 78.



sucede en Montaigne es que ante la fragmentación circundante de su tiempo, desde su texto pretende hacerse sucesivamente con alguno de esos fragmentos y usarlo como objeto de su reflexión subjetiva para que así, debido a la capacidad de éste para remitir a lo general, conseguir una imagen de totalidad y con ello alcanzar una suerte de unificación de esa dividida, compartimentada y enfrentada realidad de su tiempo.

#### AMAR LO MÚLTIPLE

Si la materia escogida suele captar lo específico y lo no atendido comúnmente es fácil entender que también acostumbre a dirigirse hacia la multiplicidad. Martín Gaité advierte de algo parecido cuando describe esas narraciones en las que uno es protagonista o espectador y que, por eso mismo, suelen ser los relatos que corren más peligro de deformación ficticia. Frente a eso, anima a no blindarse en un relato biográfico mentiroso y aceptar la propia verdad personal. Quien es capaz de desmontar las falacias que ha ido elaborando al recordar el pasado, no es que acabe por desbrozar la verdad de sí mismo, sino que recibe una mayor lección: la inexistencia de esas sólidas verdades únicas que suele postular el dominio y que nunca son fieles a la realidad.

Quien sea capaz de remover en esos estratos oscuros de su ser donde se larvan los autoengaños que remiten a la primera edad, y desmontar la falacia y alevosía de esa narración subrepticia que arraigó allí antes de formularse con palabras, comprenderá que ni para uno mismo ni para los demás existe una sola verdad opuesta a la mentira, sino varias verdades en rotación accidental, y que el confrontamiento de ellas no tiene por qué desvelar falsedad; que es más mentira mantener contra viento y marea, aun a costa de desquiciamientos y tergiversaciones interiores, un estandarte de exclusiva propiedad, donde los colores de la verdad única nunca se destiñan.<sup>551</sup>

Las múltiples verdades, la pluralidad de las posibles miradas y consideraciones de un determinado objeto, no acercan hacia el abismo de la contradicción, sino a la coherencia de una diversidad asumida como la verdadera morfología, tanto de la propia verdad personal como la de los objetos atendidos en el ensayo. La mentira será mantener una única verdad posible. Aquello mismo que reivindica Savater cuando, a partir de su inmersión en las narraciones de terror,

---

<sup>551</sup> Martín Gaité, «La paja en el ojo ajeno», *El cuento...*, II, 15, p. 169.

advierte contra la tergiversación que el poder realiza desde su «monoteísmo», en sus distintas actualizaciones, y ve cómo tal dominio sitúa lo «terrorífico» en aquello mismo que le contradice.

[...] El monoteísmo, tanto cristiano como cientista, sigue situando el terror en esa diferencia y diversidad, que se le oponen y mira con espanto el retorno distinto de lo imprevisible en el reino de la ineluctable previsión, del pasado más pavorosamente remoto, que viene a enturbiar con sus efluvios emponzoñados el dogma del progreso. La raíz del pánico es que el gran<sup>552</sup> gran Pan no ha muerto.<sup>553</sup>

Lo que constituye el terror es aquello mismo que anhela el género: lo que escapa y desmiente esa verdad única preponderante, todo aquello incontrolable y que no ha sido previsto, lo que delata la persistencia de lo arcano a pesar de las imposiciones de la modernidad y del cuál el gusto por el propio miedo es un ejemplo. Por eso vuelve del revés la lamentación de Plutarco y afirma que el gran Pan sigue vivo. El temor contagioso que infundía, al igual que todo lo silvestre que en éste habitaba: la sensualidad desatada, la delectación musical o su papel festivo en el cortejo de Dionisos —aún no ensombrecido por Apolo. He ahí el deseo del ensayismo: lo que disiente del discurso dominante y demuestra la fragilidad de esa verdad monolítica. Aquello dispar y mezclado, lo no esperado por quien observa, aquello excéntrico al foco de interés principal. Quizá algo de eso hay en otra de las habituales observaciones ferlosianas, en ese lugar en donde suele ubicar algunas de estas constataciones de lo simple y cercano pero no atendido.

Todas las ceremonias son proporcionales: los viajeros que vienen de más lejos son los primeros que empiezan a recoger sus equipajes y a disponerse para bajar del tren.<sup>554</sup>

Una mera constatación alrededor de algo tan intrascendente como el comportamiento de los viajeros antes de descender a su estación, le sirve para lanzar un axioma más general: la proporcionalidad de las ceremonias. Atiende, pues, a un detalle que parece alejado de todo interés, una mera observación cotidiana, de la que

---

<sup>552</sup> *Sic.* Se está refiriendo a la exclamación: «¡El gran Pan ha muerto!» que aparece en el diálogo de Plutarco: *Por qué guardan silencio los oráculos*, XVII, que servía para lamentar el decaimiento de los oráculos, del misterio, del temor, de lo salvaje y dionisiaco que simboliza Pan. Una frase usada también por Pascal (*Pensamientos*), Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*) y Pío Baroja (*El laberinto de las sirenas*). Quizá también hace alguna referencia a la novela de terror: *El gran dios Pan* (1894) del novelista inglés Arthur Machen.

<sup>553</sup> Savater, «Qué significa temblar», *La infancia...*, cap. 12, p. 152.

<sup>554</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 117.

nuevamente sonsaca una deducción general. Quizá por eso debe desmentirse la habitual sospecha sobre la escasez de temas, porque además del horizontes de innumerables lecturas posibles, el ensayista siempre tiene al alcance ese enorme depósito de materiales: «the infinite experience of daily life», de modo que siempre hay materia para explorar y desarrollar porque: «the stuff is infinite». De modo que, como alerta Belloc, el gran peligro nunca estará en «the drying up of matter» sino en «the fossilization of manner»<sup>555</sup>.

Porque a lo ensayístico le pertenece «lo plural, lo múltiple», por tanto, las «tentativas reiteradas» y las «pesadas repetidas» en la balanza emblemática del ensayo, lo cual según Starobinski se traduce en una «pretensión de comienzo» continuado, un atractivo «aspecto incoativo», en el que se despliega una rebosante «energía jubilosa», que es capaz de no consumirse «en su propio juego» y se proyecta hacia un «campo de aplicación» que se presenta como «ilimitado» y con una «diversidad» con la que podría describirse toda la «envergadura» de «la obra y la actividad» de Montaigne, así como dan a entender el «panorama» de «derechos y privilegios» del género<sup>556</sup>.

En la época en que se conforma el género latía un «movimiento instintivo de gusto por la variedad», debido a que «lo aparentemente anómalo» no revela sino el «orden secreto y misterioso del mundo» —para Mainer— o en palabras de Foucault: el «sustentáculo filosófico y moral de la variedad» no es otro que la «confianza en la *similitudo*» y, por tanto, en la «creencia en una *dispositio* escondida», de modo que la

---

<sup>555</sup> «As for a dearth of subject, I see no sign of it at all. If I consider any one man of that half-dozen or so whom I read regularly, my colleagues in this same trade, I can name no one except myself who tends to repetition. And there is no reason why a fairly well-read man, still active and enjoying occasional travel, let alone the infinite experience of daily life, should lack a subject. Stuff is infinite. The danger lies not in the drying up of matter but in the fossilization of manner. Nor do I find much trace of *that* in my contemporaries.» [En cuanto a la escasez de tema, no veo ninguna señal de ello en absoluto. Si considero a un hombre de esa media docena de personas que leo regularmente, mis colegas en este mismo oficio, no puedo nombrar a nadie más que a mí mismo que tiende a la repetición. Y no hay razón para que un hombre bastante bien leído, todavía activo y que disfruta de viajes ocasionales, sin hablar de que la experiencia infinita de la vida cotidiana, carezca de un tema. La materia es infinita. El peligro no radica en el agotamiento de la materia, sino en la fosilización de la manera. Tampoco encuentro mucho rastro de eso en mis contemporáneos.], Belloc, «An Essay upon Essays upon Essays», p. 13.

<sup>556</sup> «[...] Constatemos ante todo que lo propio del ensayo es lo plural, lo múltiple, lo que legitima el plural del título *Essais*. No se trata sólo de tentativas reiteradas, de pesadas repetidas, de golpes de prueba a la vez parciales e infatigables. Esta pretensión de comienzo, este aspecto incoativo del ensayo, son seguramente capitales, porque implican la abundancia de una energía jubilosa que no se agota nunca en su propio juego. Y, más allá, su campo de aplicación es ilimitado, y la diversidad con la que se miden la envergadura de la obra y la actividad de Montaigne, nos dan desde la creación del género un panorama muy exacto de los derechos y privilegios del ensayo.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 34.

inclinación a la variedad puede esconder esa fe en una semejanza implícita en los objetos y un orden subyacente, como ocurría con el tópico renacentista del «hombre como microcosmos»<sup>557</sup>.

Pero en el caso del ensayo, tras esta «idea de variedad» no está la conciencia de la «unidad» sino la de «radical autonomía de las cosas», así como la «sospecha de la ausencia de un paradigma único». Por ahí se da el «escepticismo de Montaigne» cuando se confronta con «ideas comunes» y su «inclinación natural por la experimentación», le parece a Mainer la propia, salvando los cambios, que llevan a Bacon hacia el «empirismo científico» y la consiguiente «exorcización de los *idola* que reemplazaban» habitualmente la «averiguación inductiva de la verdad». Por eso es posible atender los títulos de los libros de ensayo que indican, más que un «objeto de la observación», la «actitud inquisitiva del observador»<sup>558</sup>.

Se trata de una «rapsodia incompleta» sobre «una experiencia que nunca se puede cerrar sobre sí misma», mas no por «debilidad» sino por hacerse cargo de la «inconmensurabilidad de lo real»; pues las «cosas» acaban siendo «demasiado complejas», poseen «muchas caras y aspectos» para «integrarlas en una sola visión»<sup>559</sup>, por eso el ensayo no puede completarse. Algo tendrá que ver ese «impulso creador» que para Marichal hace que el ensayista pueda «explayar su personalidad

---

<sup>557</sup> «[...] obedecen a un movimiento instintivo de gusto por la variedad sorprendentemente pero que rápidamente se resuelve en la convicción de que lo aparentemente anómalo no revela sino el orden secreto y misterioso del mundo. Como ha intuido Michel Foucault, el sustentáculo filosófico y moral de la variedad es, en el fondo, la confianza en la *similitudo* y la creencia en una *dispositio* escondida: seguramente, la misma que alimentó por tantos años el tópico del hombre como microcosmos que reproducía en su pequeña armonía la lejana y grandiosa armonía matriz del macrocosmos (Foucault 1968, Rico 1970).», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 22.

<sup>558</sup> «En el ensayo moderno la idea de variedad tiene otro trasfondo: no subsiste tras ella la convicción de la unidad sino la de la radical autonomía de las cosas, la sospecha de la ausencia de un paradigma único. El escepticismo de Montaigne ante las ideas comunes, su inclinación natural por la experimentación, son —de modo más personal y menos elaborado— las mismas actitudes que llevaron a Lord Bacon a la proclamación del empirismo científico y a la exorcización de los *idola* que reemplazaban ante la opinión de los más la averiguación inductiva de la verdad. Repárese en que el título de las misceláneas modernas cambia de perspectiva y no se refiere tanto al objeto de la observación como a la actitud inquisitiva del observador: ahora el rótulo que unifica la pluralidad de los trabajos es *El espectador* (en Addison o, dos siglos después, en Ortega y Gasset), *El censor* (Cañuelo), *El pensador* (Clavijo), a la par que se buscan términos para definir la actitud de distancia y reflexión del sujeto pensante (*Meditaciones, Propos, Situations, Notas, Carnets, Dietarios*).», *ibidem*.

<sup>559</sup> «[...] Lo nuestro es la rapsodia incompleta de una experiencia que nunca se puede cerrar sobre sí misma, salvo haciéndose trampa. Pero no sólo es cosa de nuestra debilidad. La misma inconmensurabilidad de lo real nos lleva a esta conclusión. Las cosas son demasiado complejas, presentan muchas caras y aspectos, a menudo contrarios, como para pretender integrarlas en una sola visión. [...].», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 30.

por vastos campos literarios», pues existe una conjunción evidente entre «escribir para un público variado» y la «amplitud de los temas tratados»<sup>560</sup>.

## OPERACIONES SOBRE LA MATERIA

El «punto de vista» que siempre propone el ensayo es su «punto de partida», de ahí su «carácter incoativo» y la razón por la que no se puede suponer este género en un «mundo de neutralidad», pues su discurso «hace siempre ostensible la existencia de una perspectiva sobre el mundo que habrá de interpretar», como hace notar Weinberg. Pues es un «viaje intelectual por un mundo de significados y valores» en el que su «punto de partida es decisivo», ya que será éste el que cimentará las «bases del texto» y condicionará «su puesta en diálogo y contexto». Mas una característica de este «punto de partida del sentido», disponen de una dimensión que «se encuentra antes y después del texto, está fuera y dentro de él» porque la suya es una «relación de doble implicación», y es en tanto que el ensayo consiste en este *viaje* o *diálogo*, en éste «la decisión primera es anticipación de un recorrido y conjetura de un horizonte de llegada», de ahí lo principal de esa fijación de un punto de vista y de partida del trayecto para el desarrollo posterior<sup>561</sup>.

Este género que se «alimenta» de tanta «variedad» o semejante «universalidad temática» casi «ilimitada», dispone de un elemento común que puede «caracterizarlo» frente a tanta disparidad de cuestiones sobre las que puede operar. Ese factor común puede ser lo que Real de Azúa denomina: «su modo peculiar de ataque»<sup>562</sup>. Es así

---

<sup>560</sup> «[...] El impulso creador del ensayista le lleva a explayar su personalidad por vastos campos literarios. La conexión entre el escribir para un público variado y la amplitud de los temas tratados, es manifiesta.», Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», p. 41.

<sup>561</sup> «El ensayo nos ofrece, en palabras de un crítico, *una perspectiva para ver*. El punto de vista del ensayo es también un punto de partida. Es imposible pensar el género en un mundo de neutralidad y es necesario a la vez insistir en su carácter incoativo. El ensayo hace siempre ostensible la existencia de una perspectiva sobre el mundo que habrá de interpretar. El ensayo es un viaje intelectual por un mundo de significados y valores cuyo punto de partida es decisivo en cuanto a partir de él se sientan las bases del texto así como de su puesta en diálogo y contexto. El ensayo es un diálogo intelectual sobre el mundo cuya interpretación se va desplegando a través del texto. Ese punto de vista, que es a la vez un punto de partida del sentido, se encuentra antes y después del texto, está fuera y dentro de él, es una relación de doble implicación. Y como en todo viaje, y como en todo diálogo intelectual, la decisión primera es anticipación de un recorrido y conjetura de un horizonte de llegada.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, pp. 22-23.

<sup>562</sup> «Si el ensayo —y su historia lo comprueba— se alimenta de una variedad, de una universalidad temática prácticamente ilimitada, tiene que ser su especificidad como *agencia verbal del espíritu* (para usar la expresión de Alfonso Reyes), su *modo peculiar de ataque* lo que permita caracterizarlo.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 15.

como la manera de obrar sobre el objeto a estudio responde a las formas primordiales de toda operación especulativa. Dos gestos primarios en dos sentidos distintos pero complementarios: separar y relacionar. La separación, la crítica en su sentido más originario, como forma de quebrar el todo de un fenómeno, diseccionarlo en sus componentes y, tras su delimitación: comprender el vínculo de cada parte entre sí, cómo se relacionan y cómo se estructuran en ese todo, ya aprehensible. Ese tipo de mirada es la que Sánchez Ferlosio emplea sobre un ente tan general como la Justicia. En ella encuentra un factor pernicioso: observa que de ella deriva una identidad entre los dos polos morales de lo «bueno» y lo «malo», en el que tan sólo hay una distinción de sentido, pero que no deshace el invento fundamental de la Justicia: la simétrica proporción entre ambos polos, que los hace equivalentes.

Tan sólo la Justicia pudo enseñarle a la moral esta perversidad: que ser bueno y ser malo son la misma cosa, sólo que del revés. Así, poniendo entre una y otra cosa al mismo tiempo la identidad de lo simétrico y el abismo de la especularidad, pecaba por dos veces, terriblemente contra el hombre.

*(Glosa del anterior.)* La perversidad esencial de la Justicia está en la simetría, y tal vez la antropología del Derecho debería esclarecer cómo éste peca tanto contra el hombre cuando absuelve como cuando condena: si aquí lo hace acreedor de su muerte, allí lo hace deudor de su vida.<sup>563</sup>

La distinción básica, el bien y el mal, como criterio básico de la moral, se descubre como lo contrario: es lo idéntico, gracias a que es capaz de «relacionar» lo que se presenta como imposible de vincular por ser distinto. El descubrimiento de la simetría profunda que subyace entre ambos polos revela la treta de la Justicia: su dominio se mantiene siempre en ambos casos, tanto si condena como absuelve. La mirada analítica trueca lo que se presentaba como distinto, descubriendo que la comparación desvela una reveladora equivalencia.

La delimitación de los aspectos de un fenómeno para hallar el desajuste que provoca el problema es la óptica que Benet aplica sobre los fenómenos que pone a debate, incluso cuando lo hace desde el filo mismo de la parodia. Cuando en su «Epístola moral a Laura» debe rehabilitar al «matrimonio» de su acostumbrada carga negativa y evidenciar el carácter pernicioso de su opuesto, el divorcio. Entonces toma una doble dicotomía existencialista que atribuye a Camus: «lo que dura» y «lo que no dura» frente a «nuestra mente» y «nuestra constitución física», el desajuste que inicia

---

<sup>563</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 100.

el conflicto lo sitúa en que la mente siempre tiende a lo durable, mientras que el cuerpo va hacia lo no durable. Después de diagnosticar y trazar el esquema conceptual del conflicto, lo aplica al caso del «matrimonio», como uno de esos productos de la mente que tiende a lo durable, frente al «amor» que sería consecuencia de ese cuerpo que tiende a lo que no dura.

[...] Pero el absurdo —decía Camus— se establece siempre entre lo que dura y lo que no dura, siendo así que nuestra mente todo lo concibe dentro de la categoría de lo durable y nuestra constitución física nace de un mundo donde todo es caedizo. En verdad, debemos llevar tan en la sangre ese apetito de duración que apenas sabemos iniciar un solo gesto si no es con olvido de su cortedad. [...].

El matrimonio no es más que la reducción a términos morales y sociales — llevada a cabo incluso contra su voluntad— del afán de duración que engendra cualquier clase de amor. Quizá el error parta de ahí, de una suerte de recelo ancestral del hombre que, conocedor de su debilidad e incompetencia para guardar su voto, lo confía a una institución. Pero ¿quién sabe si tras ese gesto se escondía una astuta sabiduría que ahora la institución presuntamente antagonista —el divorcio— va a destruir de la forma más expedita y simple que cabría esperar?

En primer lugar porque el matrimonio —tal como se practica y sostiene en España— es un acto que no se puede repetir, lo cual es una ventaja no desdeñable cuando se trata de un acto equivocado. Si la mayoría de la gente que se casa se equivoca, el divorcio —como fórmula social— es inaceptable porque coloca a esa mayoría en la situación de reiterar su error: y si es un paliativo para una minoría también es recusable porque la mayoría de esa minoría se encontrará en la situación anterior. [...].<sup>564</sup>

El juego cínico lleva a mostrar sin ambages al matrimonio como una garantía para asegurar la perduración —«mentalmente» deseada— de la relación, frente a la volubilidad del «cuerpo» que llevaría a su lógico agotamiento. La institucionalización, en lugar de ser un riesgo de falseamiento se descubre, francamente, como una práctica coraza para blindar el amorfismo humano. Ante esto, la posibilidad de otra institución basada en desarticular la del matrimonio se presenta como el verdadero problema. La inexistencia del divorcio permite la mayor prestación del matrimonio: si constituye un error, al ser irrepetible, no puede repetirse más veces. De modo que lo que para algunos puede suponer una virtud del divorcio será, por el contrario, un mecanismo para reproducir tantas otras veces una semejante equivocación<sup>565</sup>. Diseccionar la cuestión en una estructura de conceptos y su conflicto

---

<sup>564</sup> Benet, «Epístola moral a Laura», *Puerta de...*, pp. 84-85.

<sup>565</sup> Como dice Jalón, que el divorcio pueda serle un: «fracaso y entierro, ansia inhumana de libertad metafórica, una trampa en fin», suena a «consejo de conformidad estoica»: «Este intrincado panorama contrasta con el que le sigue, una mundana “Epístola moral a Laura”, donde se dirige llanamente a una amiga en litigios de divorcio, y sugiere que podría suponer para ella fracaso y entierro, ansia inhumana de libertad metafórica, una trampa en fin. Parece un consejo de conformidad estoica, pero Benet aborda

sirve para dar el aire de rigurosidad a esta argumentación paródica que quiere demostrar lo *positivo* del matrimonio, precisamente en aquello en donde se suele ver su debilidad y hacer lo contrario con aquello que en el divorcio es visto como solución.

Un escalpelo semejante usa Fuster cuando pretende analizar la xenofobia, estableciendo los conceptos que se derivan de ésta y la explican, así como trazando equivalencias que permiten deducir otras tantas, para fijar finalmente ese dispositivo de «causa-efecto» que tan recurrente es en la elaboración de un razonamiento. La «xenofobia» se define como «odio al extranjero» y de éste se siguen sus ambivalentes productos. Por eso la «xenofobia» conforma algunas de las formas de «patriotismo», pues sólo se deviene «patriota» por oposición a otro «patriota» de una patria ajena. Por tanto, es el «extranjero» ese «punto de referencia polémico» necesario para tal «patriotismo agresivo», por lo que se acaba por reproducir la misma lógica de opuestos del concepto «patriota» ante el otro: toda «xenofobia» se confronta con otra «xenofobia».

#### *XENOFÒBIA*

L'odi, a l'estranger, al foraster, ha estat, sempre i a tot arreu, causa de gran bestieses i de decisions sublimes, de crims salvatges i de poemes preciosos, de sacrificis sagrats i d'abusos remuneradors. Hi ha moltes formes de patriotisme que no són sinó mera xenofòbia, perquè sovint els habitants d'una «pàtria» només arriben a sentir-se'n «patriotes» quan s'imaginem o es troben en fricció amb els veïns de la «pàtria» del costat. En qualsevol cas, l'estranger és un punt de referència polèmic, probablement imprescindible, per a un patriotisme agressiu. [...] Tota xenofòbia contesta a una altra xenofòbia, ja que tots som «estrangers» per a algú. I de l'estranger, en fem un enemic: cada estranger és un enemic potencial. Només la moderna expansió del turisme comença a derogar aquest principi de vella prosòpia sentimental: ara el foraster se'ns presenta com a client. [...].

[...] L'antiga xenofòbia, l'autèntica xenofòbia, l'odi a l'estranger, tanmateix, perdura i perdurarà per molt de temps encara. Ni que sigui mentre els Estats tinguin escoles obertes...<sup>566</sup>

De pronto, un factor se relaciona disruptivamente con esa «xenofobia»: el «turismo», que troca al «extranjero odiado» en codiciado «cliente». La «xenofobia» es sustituida por el «turismo» y, así, «extranjero» por «cliente». Mas, al final, como descuidadamente, avisa: la pervivencia de esta xenofobia está garantizada por el

---

paradójicamente la fidelidad desde ángulos variables, como los trucos y asombros de la vida escolar, las crónicas obsesivas de las familias o las moralidades sospechosas de las instituciones.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 422.

<sup>566</sup> Fuster, «Xenofòbia», *Diccionari per...*, pp. 179-180.



Estado y por su brazo instructivo: la «Educación», de donde debería esperarse justamente lo contrario. Pues el Estado es Patria, o sea, que lo es frente a otras Patrias y la necesidad de constituirse, de fundar su dominio, lo es frente al otro «patriota»; en ambos se usa este juego recíproco y rentable de la «xenofobia» que hace a uno *oriundo* frente al otro que lo convierte en *forastero*. De nuevo, la concreción analítica, la separación de aspectos y sus vínculos derivativos o de oposición son la base de toda la aclaración.

La misma separación identificativa que discrimina fenómenos distintos está en el enfoque clarificador que Gimferrer usa en uno de sus artículos, en el que ha tratado de explicar la cuestión del guión como punto de partida de una película. Cuando se acerca a su final se ve en la necesidad de distinguir el «guión» de la categoría «cine», a la que sólo pertenece la película culminada. Para empezar, separa el hecho general de que una obra artística pueda ser «recreada» en otra obra, dándole otra visión y descartando que éste sea el caso de un guión respecto a su película. A partir de eso, emprende la afirmación de esa elemental distinción entre guión, previo a su filmación, y película.

[...] Una obra existente puede ser recreada; es posible, con buena o mala fortuna, aspirar a dar otra visión de ella. Pero un guión no realizado, un guión que no ha llegado a existir como película, que ha debido permanecer como proyecto, no es algo que forme parte de la historia del cine. [...] Sólo en la pantalla o en la moviola o en la cinta magnética o en soportes más recientes existe una película. Su punto de partida —el guión— será en sí mismo excelente, mediano o execrable, pero no es cine, mientras no sea rodado. Sin embargo las condiciones de su existencia, si se examinan detenidamente de cerca, iluminan, aunque sólo sea de refilón, el parentesco profundo entre cine y poema, que a su vez remite a una unidad mayor: la unidad esencial de cualquier proceso de comunicación artística.<sup>567</sup>

Ahí está el deslinde básico: el guión es el punto de partida de una película, mas una película es sólo el producto acabado que se recibe como tal en la pantalla. El guión es sólo una incoación de un film y no deviene en parte germinal del proceso de obtención de una película, hasta que no se transmuta en película filmada. Resuelta esta discriminación elemental —perfectamente obvia cuando se medita en ella— se salva el escollo de una probable confusión entre elementos, que hubiera llevado a creer que un guión es ya una película, por el mero hecho de ser su fundamento primordial. Pero, después de *separar*, viene el matiz para descubrir la *relación* que

---

<sup>567</sup> Gimferrer, «Del guión a la pantalla», *Cine y...*, pp. 145-146.

existe entre una película y una obra literaria, que remite a ese todo común que es lo artístico. O sea, exactamente los dos gestos primordiales con los que opera una conciencia ante un «todo» confuso y sin delimitación: la división para definir y conocer sus partes, para después poder comprender por qué forman parte de un mismo conjunto, desvelando sus conexiones y sus dependencias.

## EL TROQUEL DEL ENFOQUE

Hay en el ensayo un cierto desafío de la normativa cartesiana que proponía: «el ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de dudas», así como la segunda de esas normas: «la división del objeto en “tantas partes... como sea posible y requiera su mejor solución”», un «análisis de elementos» que no sirve en el caso del «objeto del ensayo», éste «se resiste al análisis de elementos», pues parece que sólo «pueden construirse partiendo de su idea específica» —propone Adorno<sup>568</sup>. Ante el todo y los elementos, el género tiende a la noción de esa «reciprocidad» en la que no suele aceptarse la interrogación tanto por «los elementos» como por «lo elemental», de manera que «los momentos no pueden desarrollarse puramente a partir del todo ni a la inversa». Es decir, algo así como una «mónada», una sustancia indivisible y distintiva, pues sus «momentos» siempre «apuntan más allá del objeto específico en el que se juntan», puesto que el ensayo no los persigue hasta el lugar en que «se legitimarían». Frente a lo cual, prefiere aproximarse «al *hic et nunc* del objeto», al punto que tal objeto «se disocia en los momentos en los que tiene su vida en lugar de ser meramente objeto»<sup>569</sup>.

---

<sup>568</sup> «El ensayo desafía amablemente al ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de dudas. En conjunto cabría interpretarlo como protesta contra las cuatro reglas que el *Discours de la méthode* de Descartes erige al comienzo de la ciencia occidental moderna y su teoría. La segunda de esas reglas, la división del objeto en “tantas partes... como sea posible y requiera su mejor solución”, delinea aquel análisis de elementos bajo cuyo signo la teoría tradicional hace equivalentes los esquemas de ordenación conceptuales y la estructura del ser. Pero el objeto del ensayo, los artefactos, se resisten al análisis de elementos y únicamente pueden construirse partiendo de su idea específica; [...].», Adorno, «El ensayo como forma», p. 24.

<sup>569</sup> «[...] Como lo primero no se debe hipostasiar la totalidad, ni tampoco el producto del análisis, los elementos. Frente a lo uno y lo otro, el ensayo se orienta a la idea de aquella reciprocidad que tolera tan poco la pregunta por los elementos como por lo elemental. Los momentos no pueden desarrollarse puramente a partir del todo ni a la inversa. Éste es y no es mónada; sus momentos, como tales de índole conceptual, apuntan más allá del objeto específico en el que se juntan. Pero el ensayo no los persigue hasta allí donde, más allá del objeto específico, se legitimarían: de hacerlo, caería en la mala infinitud. En lugar de eso, se acerca al *hic et nunc* del objeto hasta que éste se disocia en los momentos en los que tiene su vida en lugar de ser meramente objeto.», *ibidem*.

Pero para Adorno ese desafío continúa también contra la tercera regla cartesiana: «conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos»; pues este género a veces «parte de lo más complejo» y «no de lo más simple y de siempre habitual», pues suele proceder libremente sin atención a jerarquizar el grado de complejidad<sup>570</sup>. Para ilustrarlo cita esa tendencia a no iniciar su exploración «por los escritores más simples», sino que optará primeramente por aquellos «supuestamente más difíciles» que «proyectan retrospectivamente su luz sobre lo sencillo y lo iluminan», como si fuera una «“posición del pensamiento respecto a la objetividad”». Sería la propia «ingenuidad del estudiante» que «se contenta precisamente con lo difícil y formidable» y que se debería considerar más «sabia» que la «pedantería adulta», que «exhorta al pensamiento a comprender lo sencillo antes de atreverse con eso complejo» a pesar de que esto sea, justamente, «lo único que le atrae»<sup>571</sup>.

La contradicción del ensayismo hacia las convenciones cartesianas también afecta al «*convenu* de la inteligibilidad» y de la «representación de la verdad» como «conjunto coherente de efectos», de manera que el ensayo impone que se deba «pensar desde el primer paso el asunto con tantos estratos como éste tiene», sirviendo por ello de «correctivo» de lo que Adorno denomina: el «terco primitivismo que siempre se asocia a la *ratio* corriente.»<sup>572</sup>. En definitiva, la principal consecuencia de todo ello es que este género «se sacude la ilusión de un mundo sencillo» o «lógico él mismo en el fondo», pues su «carácter diferenciador» no es un mero «añadido», sino un fundamental «medio»<sup>573</sup>.

---

<sup>570</sup> «La tercera regla cartesiana, “conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos”, contradice flagrantemente a la forma del ensayo, pues ésta parte de lo más complejo, no de lo más simple y de siempre habitual. [...]», *ibidem*, p. 24.

<sup>571</sup> «[...] Difícilmente empezará por los escritores más simples, cuyo *common sense* suele resbalar por los sitios en los que habría que demorarse, sino que más bien recurrirá a los supuestamente más difíciles, que entonces proyectan retrospectivamente su luz sobre lo sencillo y lo iluminan como una “posición del pensamiento respecto a la objetividad”. La ingenuidad del estudiante se contenta precisamente con lo difícil y formidable es más sabia que la pedantería adulta que con dedo amenazante exhorta al pensamiento a comprender lo sencillo antes de atreverse con eso complejo que, sin embargo, es lo único que le atrae. [...]», *ibidem*, pp. 24-25.

<sup>572</sup> «[...] Frente al *convenu* de la inteligibilidad, de la representación de la verdad como un conjunto coherente de efectos, el ensayo obliga a pensar desde el primer paso el asunto con tantos estratos como éste tiene, con lo cual funciona como correctivo de aquel terco primitivismo que siempre se asocia a la *ratio* corriente.», *ibidem*, p. 25.

<sup>573</sup> «[...] el ensayo se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico él mismo en el fondo, que tan bien se adapta a la defensa de lo que meramente es. Su carácter diferenciador no es un añadido, sino un

Según Mainer, la apelación del ensayo a su yo, tiene que ver con que «no existe el ensayo aislado», pues más bien, lo que hay es «un complejo asedio ensayístico al huidizo reducto de la verdad moral». A propósito de Walter Benjamin señala ese particular «estado natural» de su obra: el de las «notas sueltas», así como su «método predilecto de abordaje» que siempre consistía en: «la potenciación de una nimiedad hasta convertirla en clave de una interpretación», pues en el «fondo» de esta metodología «subyace una idea de unidad», que en su caso será «dialéctica», y que le sirve para «transitar de lo mínimo a lo mayor a través de lo “significativo”». De ahí se podría explicar su afición por «acumular las citas ajenas», lo cuál lo revelaría como ejemplo de «las características del ensayista paradigmático»<sup>574</sup>. Es lo que describe Benjamin, el cual entiende que sus «formas de expresión literaria» están condicionadas por las «medidas de prevención» y los «antídotos» contra la «desintegración» que suelen «amenazar» su actividad filosófica. Pero lo revelador es que define alguna de sus labores ensayísticas como: «victorias en lo pequeño, pero tienen sus correspondientes derrotas en lo grande»<sup>575</sup>, de nuevo la intervención en lo mínimo que acaba trascendiendo a lo máximo.

Es la estrategia de «presentar lo particular sobre el fondo de lo universal» de la que Nicol, nuevamente, critica que, sin embargo: «no permite poner lo universal en relación con lo universal». Es cierto que toda «teoría» tuvo que «basarse primitivamente en lo particular», pero también lo es que «partió de ahí, dejándolo

---

medio. El pensamiento establecido se complace en atribuirlo a la mera psicología de quienes conocen, creyendo así despachar lo que ella tiene de vinculante. [...], *ibidem*, p. 25.

<sup>574</sup> «Y es que, como varias veces hemos dicho, si el ensayo apela al ensayista sucede porque no existe el ensayo aislado sino un complejo asedio ensayístico al huidizo reducto de la verdad moral. Al escribir las líneas que acabo de transcribir, Adorno podía estar pensando en una figura que líneas atrás se ha mencionado de paso, la de Walter Benjamin, de quien sería albacea tras su trágico suicidio español. El estado natural (y a menudo único) de la obra de Benjamin son las notas sueltas y su método predilecto de abordaje fue la potenciación de una nimiedad hasta convertirla en clave de una interpretación: la contemplación del plano urbano de París le suscita la idea del *flâneur* como usuario, como parásito y como testigo de la ciudad que es escaparate del capitalismo moderno y de su peculiar entendimiento de las relaciones humanas; de la idea de *flâneur* puede pasar sin transición explícita a una deslumbrante interpretación de Baudelaire como poeta de una época. En el fondo del método de Benjamin subyace una idea de unidad —que en un marxista es dialéctica, no organicista— que le permite transitar de lo mínimo a lo mayor a través de lo “significativo”: su misma superstición de acumular las citas ajenas —ya sea como lema, ya como pretexto de escolio— nos lleva a las características del ensayista paradigmático, donde —como se ha dicho alguna vez— conviviría el avezado crítico marxista y el heredero involuntario del comentario talmúdico, obsesionado con la idea de la interpretación del Libro universal y único. [...].», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», pp. 24-25.

<sup>575</sup> «“Las formas de expresión literaria que mi pensamiento se ha procurado en los últimos diez años están del todo determinadas por las medidas de prevención y los antídotos con los que tengo que afrontar la desintegración que, a causa de estas contingencias, amenaza mi actividad filosófica. Así, muchos o algunos de mis trabajos son victorias en lo pequeño, pero tienen sus correspondientes derrotas en lo grande”» (cita de Walter Benjamin y Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987, p. 21), *ibidem*, p. 25.

atrás» y «lo que en verdad aspira a presentar» siempre es «lo universal ya desbrozado y pulido». De modo que «lo universal» acapara el «centro de la escena» y nunca puede relegarse como «telón de fondo» sino que sería el indiscutible «protagonista» —según Nicol—, mientras que «los hechos con que se pueda amenizar la escena» sólo tendrían una función como meros «puntos de referencia».

Por eso comprende que, el filósofo, a diferencia del ensayista, debería ajustarse a «transitar», a través de las «reglas del artificio» de su labor como es el «método», siempre «de lo universal a lo universal»; de donde se desprenderá su «capacidad teórica» o sea, el «resultado» de la ejecución de un «sistema». Frente a esto, el ensayista sería quien sabe «poner lo particular en relación con lo universal»: «aquel a quien el hecho levanta en su entendimiento la chispa de la idea», todo lo contrario del filósofo, que «piensa sistemáticamente» porque «percibe y sabe reseguir el hilo que va de un problema a otro», pero que, como describe sagazmente: «no se queda prendido por el hilo que va del hecho al problema aislado y a la idea resuelta»<sup>576</sup>.

Destaca muy expresamente Kauffmann que «the crisis of contemporary thought» puede describirse en los términos de un dilema: el del «historical conflict between fragmentary and totalizing modes of thought», que es tanto como decir: «between essay and system». Pues en una «era of totalitarianism» hay una «inherent tendency of systems to closure» y eso hace que recaiga la sospecha sobre el sistema como «an epistemological and discursive norm». Por el contrario, «the fragmentary-essayistic mode» se estaría propagando gracias a la ayuda de ciertos críticos y porque se armoniza con «the accelerating compartmentalization of knowledge» tanto en la academia como en la sociedad<sup>577</sup>.

---

<sup>576</sup> «[...] El ensayo permite y hasta obliga a presentar lo particular sobre el fondo de lo universal. Pero no permite poner lo universal en relación con lo universal. Esto es lo que hace la teoría científica. La teoría tuvo que basarse primitivamente en lo particular; pero partió de ahí, dejándolo atrás, y lo que en verdad aspira a presentar es lo universal ya desbrozado y pulido. Lo universal está situado aquí en el centro de la escena, y no como telón de fondo; es el protagonista, y los hechos con que se pueda amenizar la escena sirven solamente como puntos de referencia. La capacidad del filósofo es justamente la de transitar, con gran dominio de las reglas del artificio que en este oficio se llaman método, de lo universal a lo universal. Esta es la capacidad teórica, y el resultado de su aplicación es un sistema. El intelectual que sabe poner lo particular en relación con lo universal, aquel a quien el hecho levanta en su entendimiento la chispa de la idea, éste es un ensayista. El filósofo es el que piensa sistemáticamente, aquel que percibe y sabe reseguir el hilo que va de un problema a otro, y no se queda prendido por el hilo que va del hecho al problema aislado y a la idea resuelta.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 212-213.

<sup>577</sup> «Central to the theories examined above is the historical conflict between fragmentary and totalizing modes of thought —between essay and system. The crisis of contemporary thought may be described in terms of this dilemma. On the one hand, in an era of totalitarianism, the inherent tendency of

Esta referencia al «fragmento» vuelve a ser relevante, puesto que Cerezo no duda en describirla como una «forma externa expresiva», en cuya «forma interna» late ese «carácter dialéctico del ensayo». Es así como comprende al «fragmentarismo» en su correlación con el «carácter doblemente abierto» del género, en tanto su lado filosófico, por su «pensamiento heurístico o inquisitivo» y en su lado artístico porque supone siempre una «sugestión incitante» y no tanto una «explícita y acabada terminación»<sup>578</sup>. Pues que el «esfuerzo humano» siempre demuestra un «carácter fragmentario», lo cual para Kierkegaard es la gran distinción del quehacer humano frente a la «continuidad infinita y monótona de la naturaleza física»; pues el error sería ambicionar un «trabajo completamente terminado» que, por consiguiente, no tendría nada que ver con la «personalidad poética»<sup>579</sup>.

El gesto ensayístico intenta aproximarse a la «realidad», siempre «“como una tarea y una invención”», con lo cual —según Jarauta— se tiende a evitar «toda proposición en indicativo» o prescindir toda «aserción definitiva y absoluta», para emplear, en cambio, las «formas del conjuntivo», es decir, que contienen un «sentido de la posibilidad». El género «se organiza» en tanto «discurso de lo incompleto», «de lo no resuelto» que es siempre una «incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad», de cuya ausencia perdura quizá la «nostalgia» de la que se deriva la

---

systems to closure, and their operational role in what has been called the “political economy of truth”, continue to make the system suspect as an epistemological and discursive norm. On the other hand, the fragmentary-essayistic mode championed by some critics harmonizes with the accelerating compartmentalization of knowledge in academic institutions and in society at large. [...]» [Lo central de las teorías examinadas anteriormente es el conflicto histórico entre los modos de pensamiento fragmentario y totalizante, entre ensayo y sistema. La crisis del pensamiento contemporáneo puede describirse en términos de este dilema. Por una parte, en una época de totalitarismo, la tendencia inherente de los sistemas a la clausura y su función operativa en lo que se ha llamado la “economía política de la verdad”, siguen haciendo al sistema sospechoso como norma epistemológica y discursiva. Por otra parte, el modo fragmentario-ensayístico defendido por algunos críticos armoniza con la acelerada compartimentación del conocimiento en las instituciones académicas y en la sociedad en general. (...)] (cita de Michel Foucault, «Truth and Power» en Colin Gordon [ed.], *Power Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1980, pp. 131-33), Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 232.

<sup>578</sup> «[...] El fragmento vendría a ser como la forma externa expresiva, cuya forma interna estaría en el carácter dialéctico del ensayo. Es consonante, por lo demás, el fragmentarismo con el carácter doblemente abierto del ensayo: de un lado, en su dimensión filosófica como pensamiento heurístico o inquisitivo, y, del otro, por su forma artística, que ha de ser más sugestión incitante que explícita y acabada terminación. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 31.

<sup>579</sup> «[...] lo propio de cualquier auténtico esfuerzo humano es su carácter fragmentario, que es precisamente lo que distingue a aquél de la continuidad infinita y monótona de la naturaleza física... porque un trabajo completamente terminado no guarda ninguna relación con la personalidad poética», Søren Kierkegaard, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna», *Estudios Estéticos*, Madrid, Guadarrama, 1969, II, pp. 32-33.

«mirada melancólica», compensada por «la risa de Zaratustra»<sup>580</sup>. Porque en «el orden de los fragmentos», «lo negativo» es comprendido como el «laboratorio de una experimentación». De manera que el ensayismo sostiene una «tensión» entre «el negativo de la experiencia» y «la forma de la utopía» a la que ese «negativo» tiende a orientarse; utopía entendida como «límite crítico-escéptico» lanzado contra cualquier «proyecto» que trate de convertirse en «restaurador de un orden totalizante»<sup>581</sup>.

La mirada sobre la materia se proyecta desde distintas estrategias. Una de ellas trata de fijarse en el detalle mínimo para extraer de ahí el diagnóstico de un todo y es obvio que proviene de la naturaleza de «cala» que ya Montaigne atribuía al género. Lo mínimo o no atendido, lo que parecería accesorio o variable respecto a una estructura fundamental se toma como síntoma revelador de un objeto mayor. Esta valoración de lo lateral Martín Gaité la aplica desde su tema constante: el «contar». Por eso advierte que, ante el relato de algo vivido, su receptor necesitará que al lado del argumento básico, se le dé a conocer la circunstancia en la que su emisor vivió tal hecho. De modo que cualquier elemento aparentemente complementario de ese relato básico puede ser clave si se engrana acuradamente con esta narración axial, volviendo en necesario eso que parecía contingente.

Si estamos hablando de un incendio, el oyente querrá saber si lo vimos desde la ventana, nos pilló en la misma calle en que se producía [...]. No tendrá nunca por ociosas esas ramificaciones, si están incorporadas con la gracia y armonía cabales para enriquecer narrativamente el tema al que sirven. Es como si solamente después de navegar por esos afluentes que nutren la corriente del río principal, el oyente lograse disfrutar del viaje por éste y del paisaje que ofrecen sus orillas; [...].<sup>582</sup>

---

<sup>580</sup> «Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad “como una tarea y una invención”, de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad. El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad. Puede ser que de aquella totalidad perdida quede la nostalgia, surja una mirada melancólica —«con qué ojos mirará Agathe... la otra orilla», se pregunta Musil en un apunte de *El hombre sin atributos*, destinado al viaje al paraíso, es decir, al éxtasis de la perfecta unión amorosa—, pero ésta se verá atravesada una y otra vez por la risa de Zaratustra. Es hacia ese “otro estado” musiliano que se orienta el trabajo del ensayo, aun cuando su nuevo rostro no se manifieste todavía en las formas de la experiencia.», Francisco Jarauta Marión, «Para una filosofía del ensayo» en María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González y Vicente Cervera Salinas [coords.], *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2005, p. 40.

<sup>581</sup> «En el orden de los fragmentos, lo negativo es entendido como laboratorio de una experimentación, cuyo tiempo no es dado predecir. El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra todo proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante. [...].», *ibidem*, pp. 40-41.

<sup>582</sup> Martín Gaité, «13. Lugar a dudas», *El cuento...*, p. 147.

Esta imagen última se descubre casi como una definición de la mirada ensayística: sólo desde los afluentes se puede hablar del río principal. Trasladándolo al caso de la narración, Martín Gaité viene a decir que el oyente no atenderá la presentación de ese «río central» sino se le hace pasar por los distintos riachuelos que en algún punto van a afluir en él. Mas, cómo no pensar eso mismo aplicado a la visión del ensayista: sólo desde el detalle parcial y casi ajeno a ese «todo», podrá atraer la atención del lector para comprenderlo en toda su magnitud. Quizá esta extrapolación de la parte al todo, de lo mínimo a lo máximo, no sea más que la reproducción fiel del tipo de análisis que la conciencia ensayística hace sobre las cosas que le rodean y le curiosean. Pero lo que es innegable es que el lector medio de este género podrá recibir mucho mejor un discurso, si éste parte de una mirada concreta en los aspectos mínimos desde los que luego se puede desembocar en un objeto mayor. El esfuerzo comprensivo es más fácil si se inicia ante un aspecto menor rápidamente asequible, que luego puede convertirse en un «embudo» por donde el emisor le da a conocer una cuestión mucho mayor; la cual, si al receptor se le hubiera presentado en primera instancia, le hubiera parecido infranqueable. Pero además, ese aspecto menor ayuda a la recepción porque es lo más específico, perceptible y accesible para cualquiera.

Este enfoque sobre la muestra específica que remite a un conjunto mayor se aplicará muchas veces sobre objetos sencillos, pero lógicamente se usará también sobre otros más complejos e inasibles. Por eso habrá la costumbre de fijarse en determinadas células de historia que sirvan para explicar un dilatado fenómeno histórico. Este gusto por la pequeña ocasión del relato histórico también responde a la inclinación ensayística por las escenas que insuflan una narratividad potencial. No es otra cosa la que lleva a Benet a fijarse en dos escenas bélicas que enmarcan el inicio y la clausura de la Edad Media, a propósito de una reflexión sobre la literatura durante el medievo occidental. Toma como lugar de ambas escenas, la ciudad de Constantinopla durante dos asedios: el fallido de 378 por el godo Fritigerno y el consumado de 1453 por el sultán otomano Mehmed II. Para Benet ambas fechas marcan el inicio y el fin de la Edad Media, que justamente coincide con la supervivencia del Imperio Romano Oriental.

Ambas escenas se personalizan en dos soldados, ambos del Oriente Próximo, que logran decantar sendos asedios. En el primer caso, se trata de un «sarraceno» de la tropa que reclutó la ciudad romana de Constantinopla para defenderse ante el ataque godo. En pleno choque con las tropas enemigas éste, con terribles alaridos,



degolló a un godo y, acercando sus labios a esa hendidura, bebió toda su sangre. La bestial escena estremeció a la tropa bárbara y, según el cronista, empezaron a perder confianza y acabaron por abandonar, impresionados también por la enorme muralla que protegía la magna ciudad. Tras repeler a esos godos tervingios, éstos se replegaron más allá de los Alpes, territorio de lo que en pocos años (395) sería el Imperio Romano Occidental tras la partición, donde la permanencia de distintos pueblos bárbaros dentro de sus fronteras provocaría finalmente su caída menos de un siglo después (476). De ahí que Benet considere esta salvación de Constantinopla en 378 como el factor decisivo que permitió la posterior persistencia del Imperio Romano Oriental.

En el segundo caso se trata del asedio otomano de 1453, también personalizada en un solo soldado turco que descubrió una disimulada poterna en la muralla por donde de tanto en tanto unos defensores de la ciudad hacían incursiones al campo enemigo. En una ocasión, después de muchas jornadas en las que la ciudad permanecía inexpugnable, la tropa defensora descuidó cerrar esa portezuela y este soldado, guiando a un grupo de compañeros, entró en la ciudad, cayendo aniquilados en su mayoría, pero introduciendo así la cabeza de puente, permitiendo la penetración definitiva en la plaza, que caería esa misma jornada.

Su mirada se concentra en esos dos individuos y su gesta, como encarnaciones de los límites de la Edad Media en esa misma urbe, que en un caso marca la progresiva disolución del Imperio occidental y en la otra la definitiva desaparición del oriental. En ambos casos va a establecer una correlación entre la caída de cada Imperio y un mismo cambio literario: el decaimiento de la prosa y el apogeo de la lírica, entendiendo que la pérdida de un horizonte político ambicioso lleva al repliegue hacia el ámbito íntimo. Con esto, traza una controvertida asociación de la complejidad pública con la prosa y la sencillez doméstica con la lírica. Si durante el periodo medieval el occidente desmembrado se *recluye* en la lírica, mientras en el oriente se mantiene una fecunda y sofisticada producción prosística; al final de este periodo, oriente se resguarda en la lírica, mientras occidente está justamente por desplegar una imparable producción prosística que llenará el Renacimiento. Para cerrar el juego dual de ambos territorios con opuestas situaciones de auge y decadencia, junto al dominio de uno y otro género literario, Benet se fijará en otra legendaria escena mínima que contiene en sí el final del Imperio de oriente y su literatura en prosa, junto al anuncio de un futuro marcado por una decadente lírica: la

entrada del sultán en la ciudad y el final de su recorrido triunfal cuando ingresa en el Palacio imperial.

[...] Pero, comoquiera que sea, esos mil setenta y cinco años que separan las apariciones de uno y otro jenízaro y la desaparición como centro de un Imperio de una y otra Roma comprenden un período muy distinto de las otras edades desde el punto de vista de la literatura occidental. Se reconocerá que en ese período la prosa no abunda y que la larga noche medieval, extendida sobre el Occidente europeo, tan sólo es alumbrada por el tintineo de las estrellas líricas.

El ocaso de Roma trae consigo el ocaso de la prosa, sin duda porque la sustitución de una empresa política de tal envergadura por otra de marcado carácter individual no dejaría de trascender a la expresión literaria; si se derrumba el Estado y su lengua, el idioma que aquí y allá nacerá sobre los restos de aquélla empezará a balbucear con estancias domésticas y, dado que tampoco hay mucho que contar —excepto los sinsabores y alegrías del alma rústica—, en modo alguno tendrá que hacer uso del período de Tácito, para el que no tiene estructura ni léxico ni, por decirlo pronto, sujeto de la narración.

Muy distinta será la cultura de la Roma de Oriente, donde —como si se tratara de dos hemisferios distintos— luce el sol de la historia en tanto por Occidente se extiende la noche del romance; nada hay comparable en Europa a ese *corpus* bizantino. Por lo mismo, a los pocos meses de aquel fatídico martes 29 de mayo de 1453 empieza a surgir en Oriente una poesía popular —desconocida antes— que toma la forma de un *corpus* de trenos o lamentaciones sobre la caída de Constantinopla «mucho más interesante —al decir del especialista— que los documentos históricos posteriores».

El mismo martes 29 de mayo el Sultán en persona entró en Constantinopla, avanzada ya la tarde. Escoltado por sus guardias recorrió sus calles y se llegó hasta la basílica de Santa Sofía. Aquel mismo día decidió que el templo fuera transformado en mezquita. Uno de sus ulemas subió al púlpito y proclamó que no había más Dios que Alá. Cuando el Sultán abandonó la catedral atravesó la plaza y se dirigió al antiguo palacio imperial, que ya había sido saqueado. Cuenta la leyenda que al cruzar sus aposentos medio en ruinas a guisa de homenaje recitó dos versos de un poeta persa del siglo X:

*La araña vigila el pórtico de Cosroes.  
Y la lechuza canta un himno marcial en el palacio de Afrasiyab.*<sup>583</sup>

Con poesía celebraba el fin del Imperio de Oriente. En aquel mismo momento, y al tiempo que sus armas, las adolescentes naciones occidentales afilaban sus plumas para vaciar en prosa las nuevas gestas de sus capitanes.

He dicho.<sup>584</sup>

El uso y el detallado relato de esta escena, que se suma al par de escenas de los dos soldados que determinan los dos hitos, vuelve a demostrar el apego a la

---

<sup>583</sup> Los versos deben pertenecer a la epopeya persa *Libro de los reyes*, *Shāhnāmé* [شاهنامه] del poeta Ferdousí (935-1020). Se refiere al rey Coroes I (501-579) de la dinastía sasánida durante el Segundo Imperio Persa y del más remoto y legendario Afrasiab, supuesto rey de los Turán, luchador contra los persas y presunto fundador de la ciudad con el mismo nombre (fundada realmente en torno al 500 a. C.), cerca a Samarcanda.

<sup>584</sup> Benet, «Los límites de la literatura medieval», *La construcción...*, pp. 150-152 (o *Ensayos de...*, pp. 450-453.)

secuencia mínima, personalizada en un individuo, en una escena humana que está en el quicio de una situación y que por ello viene a materializar un momento histórico crucial. Una escena que desprende una potente condensación narrativa, unida a un fervor épico, dos condiciones que el ensayo benetiano siempre persigue. El propio verso recitado por el sultán victorioso es el anuncio involuntario de esa situación literaria de subsistencia que va a ser una de las tantas consecuencias de la caída de aquella Nueva Roma. Frente al rumor ancestral de esos versos épicos, signo del oriente de herencia persa que de mano de los otomanos llega a la puerta de Europa, surge el aviso de la nueva basculación de las situaciones: los jóvenes estados occidentales inician el fecundo desarrollo de su prosa, como género desde el que hacer lo mismo que el poeta persa pretendió con su epopeya —registrar unas gestas históricas—, de la cuál el sultán recuerda un par de versos, justamente cuando está en la cumbre de un semejante momento épico. Benet se refiere, claro, a la expansión no sólo de la prosa historiográfica sino especialmente a las distintas formas de prosa caballerescas que inundaron el imaginario europeo desde finales del XV hasta el XVII y, de la cuál como se sabe, el *Quijote* es su último confín.

El par de escenas bélicas de los dos jenízaros y la última del sultán entrando en el hogar del emperador vencido demuestran ese tipo de argumentación que necesita fijarse en secuencias mínimas pero claves que, incluso nutridas de bastante leyenda, sirven para referir eficaz y esquemáticamente un mapa histórico, temporal y territorial, con la ayuda del molde dual que —como se dijo— siempre opone dos objetos. Pero, el uso de estas células histórico-míticas ¿son sólo usadas como síntomas de unas tendencias históricas que entran en confrontación y cuyo análisis servirá para entender esa tendencia general? O más bien —y retomando lo dicho antes por Martín Gaité— estas escenas usadas, además de cumplir como emblemas de unas situaciones históricas, ¿no son una forma de deleite para el lector y el emisor, una manera de navegar por los afluentes antes de hacerlo por el río principal para disfrutar más del viaje y del paisaje? No hay duda de que, aun constituyéndose en esos «detalles menores que pueden explicar lo mayor», estos cuadros también se convierten en espacios de profunda sugestión narrativa que los revelan como fin en sí mismos para el propio gozo del ensayo.

A veces este mecanismo para conocer una realidad se hace con el sentido inverso y es desde lo máximo de donde se deduce una muestra mínima, también desde un panorama histórico y una de sus segregaciones artísticas. Así lo hace Vázquez

Montalbán cuando procura explicar, en la segunda parte de su *Crónica sentimental de España*, el cambio en la conciencia de la gente común en correlación con la estabilización del franquismo durante el medio siglo, que conlleva un nuevo comportamiento y predisposición hacia el esparcimiento<sup>585</sup>. Síntoma de todo ello es una canción de la época, cuya letra y su misma cadencia son una emanación de la lógica de esa nueva sensación personal y colectiva de época, como consecuencia derivada de la mejoría económica y la rehabilitación internacional del país bajo la dictadura.

[...] La emotividad popular estaba orientada hacia el apogeo de la evasión, representada por aquella canción, *A lo loco, a lo loco*, que no hacía otra cosa que dar constancia de algo real en el comportamiento individual y colectivo. Porque a partir del vencimiento de la primera mitad de los cincuenta, España en la ONU, impuesta una vez más la evidencia de que a lo sumo era preciso que algo cambiara para que nada cambiara, garantizado el nivel de vida que permitía al pueblo comer caldo concentrado cada día, la lucha por la vida empezó a imponer la ley de los codos, los codos que utilizaba Kubala cuando se ponía a entretener la pelota en el ángulo de córner y medio equipo contrario le acosaba para que la soltara.

*A lo loco es una frase que está de moda,  
que está de moda.  
Y se dice en todas partes y a todas horas  
y a todas horas.*

Era verdad. En los años cuarenta, cuando dos ciudadanos se encontraban en la calle y se intercambiaban el inevitable: «Y tú, ¿qué haces?», se respondía: «Voy tirando». A finales de los cincuenta la respuesta era «Voy a lo loco».<sup>586</sup>

Esa es la nueva ambición individual que impone el «ir a lo loco», aunque sea siempre en el estrecho pero tranquilizador recinto de la subsistencia, con ese nivel de vida garantizado que simboliza el «caldo concentrado», así como esa nueva «ley de los codos» personificada por uno de los icónicos futbolistas de la época, que descubre otro producto evasivo de la época: el fútbol. El discreto uso del lugar común lampedusiano parece contener el acre diagnóstico de la nueva estabilidad: los cambios que sirven para no cambiar. Aunque como también sucede en el caso gatopardesco: después de ese cambio para que nada cambie, al ser alteradas algunas tendencias de fondo éstas terminan por transmutar, a largo plazo, ese sistema. Quizá ese cambio

---

<sup>585</sup> Como se ha dicho y es sabido, la progresiva rehabilitación de la España franquista coincide especialmente con la presidencia norteamericana de Eisenhower, con distintos hitos: «Pactos de Madrid» entre EEUU y España (1953), nuevo «Concordato con la Santa Sede» (1953), Ingreso en la ONU (1955) y visita a España del presidente Eisenhower (1959), así como el final de la autarquía económica con el «Plan de estabilización» (1959).

<sup>586</sup> Vázquez Montalbán, «You are my destiny», *Crónica sentimental...*, II, p. 151.

económico gestado durante los cincuenta y desarrollado durante los sesenta, aunque no enmiende la estructura política del estado, acabará por modificar la sociedad y periclitarse irremediablemente el régimen dictatorial.

Toda la *Crónica* de Vázquez Montalbán parte de este dispositivo de lo máximo hacia lo mínimo, también en el otro sentido, mas siempre con la misma lógica: evaluar el estado del alma de la sociedad española en tres décadas, como efecto íntimo de la pesadamente determinante situación político-económica. Esos son los lugares a donde el visor del ensayismo necesita apuntar: en objetos que combinen la concreción que suele necesitar el género, la confluencia en lo humano como factor predilecto para el lector dado y la condensación de sentido de tal fragmento, seleccionado como portador de una densa alusión a una totalidad mayor. Weinberg recuerda que Aldous Huxley destacaba que el ensayo más logrado es justamente aquél que aúna y comparte «tres mundos»: aquél que va «de lo personal a lo universal» o «de lo abstracto nuevamente a lo concreto», así como «de los datos objetivos a la experiencia interior»<sup>587</sup>, exactamente lo que en esta ocasión aplica Benet con esa mirada histórica o Vázquez Montalbán con esa lectura sociopolítica de esa canción.

## **SUBJETIVIDAD QUE DA CONOCIMIENTO**

### **DESDE EL PROPIO SUJETOMP**

Por decirlo «a campo través», puede decirse que la modernidad vino a modificar el acceso del individuo al conocimiento de sus «objetos» circundantes. De alguna manera, la modernidad invita al individuo a mantener a un lado los discursos institucionales, que no se diluyen pero varían su capacidad de intermediación entre individuo y cosa —atomizándose en cierto modo—; tras lo que se invita al sujeto a intentar acceder un poco más *directamente* a los objetos que le circundan. Al hacerlo podrá tomar en cuenta lo institucional —el poder y los distintos y crecientes discursos

---

<sup>587</sup> «Para el autor inglés [Aldous Huxley], los ensayos más ricos y satisfactorios son aquellos que comparten esos tres mundos: de lo personal a lo universal, de lo abstracto nuevamente a lo concreto, de los datos objetivos a la experiencia interior. [...]», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 57.

establecidos en torno a ese objeto observado—, pero, en última instancia, la posibilidad de dirigir su propio acceso a la cosa, queda abierta<sup>588</sup>.

Todo ello implica una nueva consideración del «sujeto», que pasa a ser factor básico de esa comprensión del mundo, de modo que esa subjetividad propia y ajena va a devenir en objeto de interés del individuo. Esta centralidad del sujeto va a adquirir un sesgo particular a lo largo de la evolución del Renacimiento, cuando ante el desbordante desarrollo del racionalismo, el método científico y la ciencia experimental, que habían surgido como consecuencia de esta nueva centralidad, acaban por alejarse de ese gesto originario del simple, espontáneo y desprevenido acceso del sujeto a un objeto. Por eso Montaigne se dolía de que el pensamiento personal de cada uno se vea impedido por el peso de «lo general» o por «las causas y los procesos universales», que, como recuerda: no necesitan de «nosotros» para funcionar.

Ocupamos nuestros pensamientos con lo general y con las causas y los procesos universales, que funcionan muy bien sin nosotros; y olvidamos nuestro caso, y a Michel, que nos toca todavía más de cerca que el hombre. [...].<sup>589</sup>

Desatender «nuestro caso» por perseguir lo general, supone el gran error que el género pretende evitar. Se sirve de una ilustración crucial para darlo a entender a su lector: es como olvidar «Michel», esto es, el yo específico, que siempre está mucho «más cerca» que la mera noción general del «hombre». Pues en verdad lo que se hace necesario es partir de ese yo personal propio para, desde él, trazar ese tránsito al hombre universal que Paquette consideraba como uno de los grandes fenómenos de los *Essais*. De Torre recuerda que Montaigne lo dice ostensiblemente, pues pretende

---

<sup>588</sup> De alguna manera Kant lo definió mejor y más audazmente que nadie a propósito de su definición de la Ilustración, pero que sería extrapolable a toda la modernidad: «La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡*Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento!: he aquí el lema de la ilustración.» [«Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. *Sapere aude!* Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.»], Kant, «¿Qué es la Ilustración?» [«Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?»] (1784), trad., Kant, *Filosofía de la Historia*, Eugenio Imaz [trad.], México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>589</sup> «Nous empeschons noz pensees du general, et des causes et conduittes universelles : qui se conduisent tresbien sans nous: et laissons en arriere nostre fait: et Michel, qui nous touche encore de plus pres que l'homme. [...].», Montaigne, «La vanidad», *Ensayos*, III, 9, p. 1419.

«reflejarse a sí mismo», pero manteniendo tanto rigor en la «fidelidad de la autoscopia» que «no pinta el ser, sino el tránsito», es decir que lo suyo no es un «pensamiento estático», sino que pretende ofrecer directamente todas las «vicisitudes de su “yo”» que se halla siempre en «constante transformación». En ello ve el rasgo más constante del género: su «radical subjetividad»<sup>590</sup>.

No se abandona «el tema de la verdad», pues, «importa llegar a alguna parte» pero, aunque la verdad «manda y obliga», ésta dispone en este género de un «carácter fundamentalmente subjetivo», hasta el punto que de ella «puede dar cuenta la propia vida» contando sus hechos y así obligarla a que deba «responder de por sí»<sup>591</sup>. También recuerda Cerezo que es muy coherente que la «fermentación del pensamiento en el ensayo» durante Montaigne, coincida con una «época de la aparición del yo», pues desde Descartes el «yo» intenta «constituirse como principio de un nuevo orden objetivo» para superar su «base metafísico/teológica tradicional»<sup>592</sup>.

Por eso el ensayismo muestra una óptica que «observa a la vez que evalúa» como si se diera en él un «esfuerzo tensivo», como un «puente desde y hacia un mundo valorado», según lo figura Weinberg, cuya coherencia está fundamentada en ese «punto de vista» que es «anterior y posterior a la organización del texto». Porque su discurso siempre «remite al observador a la vez que al objeto mirado» a mediante «una configuración del lenguaje» que implica la «consolidación de una nueva forma en prosa»<sup>593</sup>.

---

<sup>590</sup> «Con Montaigne, al menos, con el patrono clásico del género en las letras francesas, sabemos a qué atenernos, puesto que desde el primer momento nos advierte que él mismo es la materia de su libro, que sólo le interesa reflejarse a sí mismo, y que para mayor fidelidad de la autoscopia «no pinta el ser, sino el tránsito», es decir, no un pensamiento estático, sino las vicisitudes de su “yo” en constante transformación.

He ahí fijada una característica, una constante que habrá que continuar siendo esencial cuatro siglos después: la radical subjetividad del ensayo. [...].», De Torre, «José Ortega y Gasset: el ensayista literario», p. 45.

<sup>591</sup> «No es que se deje de lado, como suele creerse, el tema de la verdad. Como en el camino, importa llegar a alguna parte. La verdad manda y obliga, pero ésta tiene un carácter fundamentalmente subjetivo, como algo de lo que puede dar cuenta la propia vida al hacer la cuenta de sus avatares, apremios y necesidades y verse obligada a responder de por sí.», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 16.

<sup>592</sup> «No tiene que sorprendernos si la fermentación del pensamiento en el ensayo se produce precisamente en la época de la aparición del yo. No otra cosa significa la subjetividad del mundo moderno. Con Descartes el yo hace la experiencia de constituirse como principio de un nuevo orden objetivo, que ya no puede sustentarse sobre la base metafísico/teológica tradicional. [...].», *ibidem*, p. 17.

<sup>593</sup> «[...] El ensayo representa una mirada que observa a la vez que evalúa, en un esfuerzo tensivo que se tiende como un puente desde y hacia un mundo valorado. La coherencia del ensayo se apoya en ese punto de vista que es anterior y posterior a la organización del texto. El ensayo remite al observador a

Esto nos conduce entonces a una tan compleja como prodigiosa operación

La operación a la que anima es que: «se critican las nociones tradicionales, superficiales, mercantiles, utilitarias, impersonales, de colección», permitiendo al lector «acceder a una nueva visión del tema» la cual acaba siendo «más íntima, más profunda y, por eso mismo —aunque parezca paradójico—, más definitiva y necesaria». Con ello se consigue una «forma de alcanzar una nueva objetividad» para atender «asuntos de valor y el significado» y todo aquellos que «requieren interpretación», lo cual reclama, «no atenerse sólo a los datos consignados en el texto», por el contrario: «asomarse al *más acá* de la experiencia y al *más allá* del sentido»<sup>594</sup>.

Por tanto, en la literatura se abrirá un nuevo espacio donde el yo puede desarrollarse con libre amplitud, irregularidad y heterogeneidad, sin las prevenciones, el método y la sistematicidad que ya reclaman la filosofía y la ciencia. Ése es el «ensimismamiento» desde el que Fuster sostiene una parodia de ese principio de Protágoras que tanto le ha interesado y que en este caso no es sólo una treta sarcástica:

Ja coneixeu el cèlebre aforisme grec: «Joan Fuster és la mesura de totes les coses».<sup>595</sup>

Así es, no ya el «hombre» como noción general, que no deja de sonar como una premisa ya aprendida y un tanto genérica e inconcreta, sino más bien, «uno mismo» como medio para calibrar las cosas del mundo. La mera subjetividad en su específica determinación —que tiene su posible valor y utilidad en ello mismo— es el lugar desde el que pensarlo todo. Pero por eso mismo la propia subjetividad también

---

la vez que al objeto mirado a través de una configuración del lenguaje que supone la consolidación de una nueva forma en prosa.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 23.

<sup>594</sup> «Esto nos conduce entonces a una tan compleja como prodigiosa operación: se critican las nociones tradicionales, superficiales, mercantiles, utilitarias, impersonales, de colección, para hacernos acceder a una nueva visión del tema que resulta a la vez más íntima, más profunda y, por eso mismo —aunque parezca paradójico—, más definitiva y necesaria. Se trata, por decirlo así, de una no menos llamativa forma de alcanzar una nueva objetividad en el tratamiento de los asuntos de valor y el significado, esto es, de los asuntos que requieren interpretación, y que en este caso implica, lejos de los dictados de la mirada burguesa, no atenerse sólo a los datos consignados en el texto sino asomarse al *más acá* de la experiencia y al *más allá* del sentido.», Weinberg, «Los motivos de Prometeo», *Pensar el ensayo*, p. 49.

<sup>595</sup> Fuster, «Consells, proverbis i insolències», *Indagacions i...*, p. 225.



se convertirá en objeto de su meditación y eso lleva a Fuster a sembrar de dudas la misma entidad del «yo». Lo hace cuando evalúa las fragilidades del uso de este pronombre personal, ayudado de dos casos míticos de un par de enajenados: la quijotesca aseveración de «¡Yo sé quién soy!» y el estruendo de la incierta pregunta: «¿Quién podría decirme quién soy yo?» del emérito rey Lear<sup>596</sup>, ambos regidos por un perturbador «quién» que incluirá el desajuste que va a guiar el análisis fusteriano. Además, se le suma a ello la inconsistencia del aforismo delfico: «conócete a ti mismo», pues ¿cómo hacer eso de «conocerse a uno mismo»? y, en consecuencia, ¿puede saber uno «quién» se es?

[...] Conèixer-se un mateix, ¿equivale a «saber» qui s'«és»? Arribar a ser qui s'és, ¿implica també «saber-ho»? Jo demanaria disculpes al lector per l'aire intrincat que aquestes frases puguin presentar. Crec que seria impossible escriure-les d'una altra manera. La meva pretensió, en aquesta nota, com sempre, és d'assemblar-me com menys millor a un filòsof, perquè sento una particular desconfiança pels mètodes, les preocupacions i els resultats d'aquesta espècie docent. Sospito que les línies referides podrien delatar la pretensió contrària. No hi ha res d'això. Sigui com sigui, el problema que s'hi formula queda en peu. Jo, ¿què puc saber de mi? I allò que arribi a saber de mi, ¿serà saber qui sóc? «Qui...» [...].<sup>597</sup>

En medio de la búsqueda, la prevención: se disculpa de antemano por el posible enredo en el interrogatorio a la interrogación, por si este acercamiento a la extraña cuestión del yo pudiera vincularle a la posición y el discurso del filósofo profesional. Parecido rechazo al que movía a Montaigne, culminado ya el Renacimiento e iniciado ya ese «acceso más directo» al objeto mismo (en el campo del pensamiento, la ciencia e incluso la fe y la literatura en general), en cuya decaída resaca y quizá un poco ajeno a esos discursos, necesitó replegarse hacia sí mismo, para buscar desde la propia conciencia más personal, atento a todo el saber ajeno, pero desasido de exigencias ajenas. Quizá cerca de eso, Fuster instala la pregunta sobre el «¿qué puedo saber de mí?» —que otra vez tanto recuerda al emblemático y más general «Que șay-je?»—, atendida con vistas a ese problemático «quien» que ya ha apuntado como clave del problema. Por eso, más adelante, dirige su análisis hacia el descarte de ese «quien» y el empleo de este «qué», revisando con él las dos citas que le habían servido para abrir el tema.

---

<sup>596</sup> La exclamación pertenece a *Quijote*, I, cap. V y la interrogación al *Rey Lear*, Acto 1, Escena IV: «Who is it that can tell me who I am?» (*King Lear*).

<sup>597</sup> Fuster, «Un pronom personal», *L'home, mesura...*, p. 213.

[...] De tota manera, el que ja no em sembla tan fàcil és que la resposta satisfaci plenament la curiositat implícita en la pregunta: no em sembla fàcil que es pugui formular el «qui». Temo que el que se n'obtindria seria un «què». Si tornem a prendre els textos citats abans, i hi introduïm una lleugera rectificació en l'altre pronom —el «qui»—, tal vegada aniríem pel bon camí. «Jo sé “què” sóc!», hauria dit don Quixot, i les seves paraules deixarien de semblar-nos un disbarat. «¿Qui podria dir-me “què” sóc jo?», en boca de Lear, perdria la seva ferocitat vesànica i es convertiria en una atribolada bestiesa, ben comprensible d'altra banda. «Què» en comptes de «qui». Amb això canvia molt la cosa. Perquè aleshores les respostes possibles ja caben dins la versemblança: «jo» sóc ximple o llest, blanc o negre, virtuos o alegre, avar o luxuriós, etc. La resposta és un adjectiu. Que és la part de l'oració menys comprometedora de totes...<sup>598</sup>

El trueque del pronombre relativo por el interrogativo deshace el entuerto y hace verosímiles las frases de ese par de locos y la inveterada pregunta por uno mismo. El «adjetivo» que reclama como respuesta sí puede ser respondido por ser más concretable y más creíble, aunque sea a cambio de comprometer menos al sujeto de esa oración. Pues la «condición subjetiva» del ensayo suele ser el motivo de «ambigüedad» y «dificultad» de toda definición del género porque, como es sabido: «lo subjetivo, lo personal es lo más difícil de reducir a unidad, a definición, a contorno»; de ahí que la subjetividad sea «la esencia y la problemática» del género<sup>599</sup>.

Porque hay un tipo de materia que necesita alcanzar su preciso enunciado, como son las «vivencias» que ciertamente apenas parece que puedan ser expresadas por «ningún gesto» y que, no obstante, «ansían expresión», como indica Lukács. Así ocurre con aquella «intelectualidad» o «conceptualidad» cuando es tomada como «vivencia sentimental», o sea, como «realidad inmediata» y algo así como un «principio espontáneo de existencia». Aquello que puede definirse como: la pura «concepción del mundo», entendido como «acontecimiento anímico» o en tanto la «fuerza motora de la vida»<sup>600</sup>. Pues Lukács comprende la «idea» como algo que aparece «antes» que sus propias «manifestaciones». De modo que la idea puede entenderse como un «valor anímico» o «motor del mundo», así como un

---

<sup>598</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>599</sup> «Aún en las más dispares y contradictorias definiciones del ensayo siempre ha habido una característica común: su condición subjetiva; y es este subjetivismo el que paradójicamente causa la ambigüedad y la dificultad en las definiciones, pues como muy acertadamente dice Gómez de Baquero: “Lo subjetivo, lo personal, es lo más difícil de reducir a unidad, a definición, a contorno” (142). Es, en efecto, lo subjetivo al mismo tiempo la esencia y la problemática del ensayo.», Gómez, «9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión», *Teoría del...*, p. 26.

<sup>600</sup> «Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. [...].», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 47.

«configurador de la vida». Es entonces cuando da una recomendación notable: una «crítica» dirigida a las ideas así concebidas, deberá siempre referir: «la vida más viva». Así, entendida la idea como el «criterio de todo ente», la mejor crítica es la de aquél que, en el curso de ésta, «revele su idea» ante su objeto de indagación. De modo tal que, cuando se hace presente esa idea, se «derrumba» lo «podrido», «pequeño» e «inacabado», al punto que: «no hace falta “criticarlo”», porque la propia «atmósfera de la idea» sirve «para juzgarlo»<sup>601</sup>. Pues de alguna manera: «se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio», los cuales son inspirados por algo así como «el gran determinador de valores de la estética» que está por venir, y que si no lo hiciera, abocaría al ensayista a la acusación de «superfluo» y «problemático», entendiendo que el ensayista es siempre el «tipo puro del precursor», que como el «Bautista», no desea el «valor» y la «vigencia» de lo que dice «solo por sí mismo» y con indiferencia de «su anuncio»<sup>602</sup>.

Porque lo que queda claro es que la presencia de lo subjetivo está en la propia acción de «entender» que debe concebirse como «mondar lo que el autor ha querido decir cada vez» o, de alguna manera, saber extraer las «emociones psicológicas individuales» que cualquier «fenómeno» puede indicar, como desliza Adorno<sup>603</sup>. Porque las «emociones de los autores» suelen desaparecer cuando éste asume un «contenido objetivo». Pero la paradoja aparece cuando, precisamente, para mostrar la abundancia objetiva de los «significados» de todo «fenómeno espiritual», se le pide al «receptor» que ejerza precisamente la «espontaneidad de la fantasía subjetiva» que la «disciplina objetiva» suele rechazar. Es así como Adorno entiende que ninguna

---

<sup>601</sup> «[...] La idea está presente antes que todas sus manifestaciones, es un valor anímico, un motor del mundo y un configurador de la vida: por eso una crítica así hablará siempre de la vida más viva. La idea es el criterio de todo ente: por eso solo escribirá la crítica profunda y verdadera el crítico que “con ocasión” de algo creado revele su idea: solo lo grande y lo verdadero puede vivir cerca de la idea. Una vez pronunciada esa palabra mágica se derrumba todo lo podrido, lo pequeño e inacabado, pierde su sabiduría usurpada, su ser falsamente autoatribuido. No hace falta “criticarlo”: basta con la atmósfera de la idea para juzgarlo.», *ibidem*, p. 58.

<sup>602</sup> «[...] Pues sin duda se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio, pero no es él el que los despierta a la vida y la acción: se los inspira el gran determinador de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar. El ensayista es un Schopenhauer que escribe los *Parerga* a la espera de su (o de otro) *Mundo como voluntad y representación*; es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si este no llega, ¿no se hace entonces el ensayista superfluo? ¿No se hace del todo problemático con este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor, y parece muy discutible que un precursor pueda pretender valor y vigencia solo por sí mismo, con independencia de su anuncio.», *ibidem*, p. 59.

<sup>603</sup> «[...] Entender no es entonces sino mondar lo que el autor ha querido decir cada vez o, en todo caso, las emociones psicológicas individuales que el fenómeno indica.», Adorno, «El ensayo como forma», p. 13.

«interpretación» no podrá «extraer» nada que ella misma que éste no haya, ya, «introducido» en ésa. En ello, los «criterios» para tal introducción tienen que ser el de que sea compatible la «interpretación» así surgida con respecto al «texto» sobre la que se ha producido, pero también «consigo misma», así como también debe lograr «hacer hablar» al conjunto de «elementos del objeto» a un mismo tiempo<sup>604</sup>.

En algún sentido debería especificarse el sentido de lo objetivo y entender que, según propone Adorno, hay un tipo de «objetividad» que no se basa en la simple «verificación» de unas «tesis», mediante la clásica «comprobación» reiterada, sino que se sostiene, nada menos, que en la «coherente experiencia humana» de un individuo, la cual «confiere relieve» a sus propias «observaciones», confirmadas o no, en un examen realizado en su memoria<sup>605</sup>. Ante una objetividad como ésta, no sería aceptable que fueran rechazadas radicalmente, tachándose de ser «irrelevantes», «contingentes» o «irracionales» aquello que pueda contar un único individuo experimentado, con el argumento de que, al fin y al cabo, son «sólo tuyas» y no puede ser empleado para la «generalización científica». Ésa es la causa de que a la «ciencia» le suele pasar «desapercibido» todo aquello que «se escurre por entre las mallas científicas»<sup>606</sup>. Es en este sentido que la «experiencia espiritual» puede estar en grave peligro si intenta «consolidarse como teoría», aunque sea cierto que «por su propio sentido», a la larga, tal experiencia suele tender hacia la «objetivación». De ahí que el género ensayístico encarna esta tensa «antinomía» entre la experiencia subjetiva y el empuje de su tendencia a la objetivación; uno de los fundamentos del

---

<sup>604</sup> «[...] Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la pléthora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena. La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética. [...]», *ibidem*, p. 13.

<sup>605</sup> «[...] La medida de tal objetividad no es la verificación de tesis asentadas mediante su repetida comprobación, sino la coherente experiencia humana que el individuo tiene de la esperanza y la desilusión. Esta experiencia es la que, confirmándolas o refutándolas en el recuerdo, confiere relieve a sus observaciones. Pero su unidad individualmente cerrada, en la cual sin embargo aparece el todo, no podría repartirse o reordenarse en las personas separadas y los aparatos de, por ejemplo, la psicología y la sociología. [...]», *ibidem*, p. 18.

<sup>606</sup> «[...] A nadie, sin embargo, se le habría ocurrido rechazar como irrelevantes, contingentes e irracionales las comunicaciones de alguien experimentado por ser sólo las tuyas y no susceptibles de generalización científica sin más. Pero a la ciencia, con toda certeza, le pasa desapercibido lo que de sus hallazgos se escurre por entre las mallas científicas. [...]», *ibidem*.

continuo dilema ensayístico entre lo subjetivo y lo objeto, junto a todas sus derivaciones<sup>607</sup>.

Es necesario recordar, por tanto, que en Montaigne no existía ningún «unbridgeable gap between self and world», esto es: «subject and object are one» y los ensayos devinieron en un «mode of writing», pero también una «form of life», porque estaban completamente unidos al «sentient self» del ensayista —según afirma Kauffmann. Tal imposibilidad de separar «self from method» o «living subject from the experienced object», sitúa al género y a su fundador como opuestos a la exigencia epistemológica que impone la «methodological self-renunciation» como un duro pero necesario «price of progress»<sup>608</sup>. De ahí que en el ensayo montaigneano, que Kauffmann distingue del ensayismo de Adorno: el individuo fuese «the locus of experience» y en él se produce una «affirmation of the self in its richness and contingency»<sup>609</sup>.

En cambio, el modelo de conocimiento actual provoca que cualquier «critical model» sea condenado a la «commodification»; a la vez que la labor de los teóricos: «become mechanized» y «reified» por sus seguidores, como si «the price of its popularity» fuera la consecuencia de una «parodic exaggeration» de las

---

<sup>607</sup> «[...] La experiencia espiritual se ve tanto más amenazada de desastre cuanto más se esfuerza por consolidarse como teoría y adoptar los gestos de ésta, como si tuviera en sus manos la piedra filosofal. Sin embargo, por su propio sentido la misma experiencia espiritual tiende a tal objetivación. El ensayo refleja esta antinomia. Igual que absorbe conceptos y experiencias de fuera, también teorías. Sólo que su relación con ellas no es la del punto de vista. [...]», *ibidem*, p. 28.

<sup>608</sup> «[...] For Montaigne, there is no unbridgeable gap between self and world; subject and object are one: “I am myself the matter of my book”. His essays constitute not only a mode of writing but a form of life; they are inseparable from the sentient self of the essayist. His refusal to separate self from method, the living subject from the experienced object, places Montaigne on the far side of the epistemological divide inaugurated by Sir Francis Bacon, for whom methodological self-renunciation was the necessary price of progress. [...]» [(...) Para Montaigne, no hay una brecha insuperable entre el yo y el mundo; sujeto y objeto son uno: “Soy yo mismo la materia de mi libro”. Sus ensayos constituyen no sólo un modo de escritura sino una forma de vida; son inseparables del yo sensible del ensayista.

Su negativa a separar su yo del método, el sujeto viviente del objeto experimentado, coloca a Montaigne en el extremo opuesto de la división epistemológica inaugurada por Sir Francis Bacon, para quien la renuncia metodológica del yo era el precio necesario del progreso. (...)], Lane Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 225.

<sup>609</sup> «In this respect, Adorno’s practice of the essay is diametrically opposed to that of Montaigne. The individual is still the locus of experience, as in Montaigne’s essays, but the function of subjectivity has changed considerably. In contrast to Montaigne’s affirmation of the self in its richness and contingency, Adorno practices a self-restraint which is at once epistemologically and rhetorically motivated. [...]» [En este sentido, la práctica del ensayo de Adorno es diametralmente opuesta a la de Montaigne. El individuo sigue siendo el lugar de la experiencia, como en los ensayos de Montaigne, pero la función de la subjetividad ha cambiado considerablemente. En contraste con la afirmación de Montaigne sobre el yo en su riqueza y contingencia, Adorno practica una autocontención que es a la vez epistemológica y retóricamente motivada. (...)], *ibidem*, pp. 231-232.

«programmatic tendencies» que alberga cualquier modo de ensayar<sup>610</sup>. Por eso, retomando el dilema que Adorno describía en el género, en lo que consiste no es ya en una elección entre polos opuestos: una «unbridled subjectivity» o un «absolute system», debido a que, obviamente, ambos son únicamente unos «ideal types» o «theoretical constructs». La opción no será excluyente, como ya percibía Adorno, estriba en una combinación aunque sea antinómica por eso Kauffmann toma una reflexión de Schlegel que muestra esta equivalencia entre ambos extremos, tener o no un sistema, y en la que confiesa la irremediable necesidad de combinar ambas posiciones: «Tener un sistema o no tenerlo —ambos son igualmente mortales para la mente. Uno no tiene más remedio que combinar las dos»<sup>611</sup>. Quizá por eso la definición orteguiana sobre el ensayismo como: «ciencia, menos la prueba explícita», o como varía Mainer: «filosofía sin voluntad de sistema explícito» o «crítica sin propósito de conclusión axiológica»; de las cuales siempre emerge esa común mezcla, por un lado: la adhesión a un «campo extraliterario» y, no obstante, la captación del «aura de vaguedad y la sombra de subjetivismo» que suele pertenecer a «lo artístico»<sup>612</sup>.

De lo que se trata es que el ensayo puede entenderse como «expresión de un método experimental», es decir, que su modo de realización es el de «escribir experimentalmente», como lo describe Bense; para lo que éste emplea una analogía de esta escritura ensayística con la «física experimental», opuesta a la «física teórica». En la «física experimental» se lanza una «pregunta» sobre la «naturaleza», de la que

<sup>610</sup> «[...] Unfortunately, under the present conditions of knowledge and its dissemination, in which even the subtlest critical model is destined for commodification, the work of each theorist has tended to become mechanized, reified by its adherents, as though the price of its popularity were parodic exaggeration of the programmatic tendencies latent in each mode of essaying.» [(...) Desgraciadamente, bajo las condiciones actuales de conocimiento y su difusión, en las que hasta el más sutil modelo crítico está destinado a la mercantilización, el trabajo de cada teórico ha tendido a mecanizarse, cosificado por sus seguidores, como si el precio de su popularidad fuera una exageración paródica de las tendencias programáticas latentes en cada modo de ensayar.], *ibidem*, p. 235.

<sup>611</sup> «[...] The choice now is not between unbridled subjectivity and the absolute system; these are only ideal types, theoretical constructs. The situation of the modern essayist is better captured by Friederich Schlegel's aphorism: "To have a system or not to have one —both are equally deadly for the mind. One has little choice but somehow to combine the two" (31; my trans.). [...]» [(...) La elección ahora no es entre la subjetividad desenfrenada y el sistema absoluto; estos son sólo tipos ideales, construcciones teóricas. La situación del ensayista moderno está mejor captada por el aforismo de Friederich Schlegel: "Tener un sistema o no tenerlo, ambos son igualmente mortales para la mente. Uno no tiene más remedio que combinar las dos". (...)], *ibidem*, p. 237.

<sup>612</sup> «[...] "ciencia, menos la prueba explícita" y que figura en su hermoso y ya citado prólogo "Lector..." de *Meditaciones del Quijote* (1914). A lo que podríamos añadir que también es la filosofía sin voluntad de sistema explícito o la crítica sin propósito de conclusión axiológica. Algo a fin de cuentas, que, por un lado, se afilia indiscutiblemente a un campo extraliterario pero, de otro, ostenta el aura de vaguedad y la sombra de subjetivismo que son propias de lo artístico.», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 13.

se aguarda «respuesta» a través de la prueba o descarte de éstas. Mientras que en la «física teórica» se expone una «descripción» de esa «naturaleza», cuya «validez» se consigue sólo a través de «afirmaciones matemáticas, analíticas, axiomáticas». Con ello podría acercarse a descubrir la diferencia básica entre «ensayo» y «tratado»<sup>613</sup>.

Por tanto, «escribir ensayísticamente» supone siempre «componer experimentando», reiterando el gesto de «preguntar», «tocar», «probar» o «reflexionar», para acceder a su objeto desde «diversos ángulos» y así el yo «toma distancia» de éste; mas, ante todo, «reúne lo que ve» a la vez que «prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones» que sólo pueden darse por la «escritura». La «subjetividad escritural» será la que produzca «las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria». Por tanto, no consiste en escribir o conocer algo, sino: «ver cómo se comporta un tema literariamente», es decir que se plantea una «pregunta» o «se experimenta un tema». De modo que «lo ensayístico» no está en una «forma literaria» en la que permanece algo «redactado», sino en el hecho de que su «contenido» u «objeto» se presenta como «ensayístico» porque está «bajo ciertas condiciones» en las que juega un papel primordial la subjetividad<sup>614</sup>.

Es interesante observar, cerca de lo avisado por Kauffmann, cómo «recatan su yo los moralistas», debido a la necesidad de «moralizar en nombre de la cosa, no en nombre de la persona», para que el yo no aparezca engreídamente —hace notar Nicol. Una ocultación que bien pudiera ser un consciente «artificio estilístico», pues lo que impone el «matiz egotista», evidentemente, no es sólo el uso del «pronombre personal» de manera que ocultarlo tampoco desvairá tal matiz. Por eso es fácil que tal

---

<sup>613</sup> «[...] Estamos convencidos de que el ensayo es expresión de un método experimental; se trata de escribir experimentalmente en él, y debemos hablar entonces de él en el mismo sentido que cuando nos referimos a la física experimental, la que se puede diferenciar con bastante nitidez de la física teórica. En la física experimental, para seguir con nuestro ejemplo, postulamos una pregunta respecto de la naturaleza, esperamos una respuesta, probamos y desechamos; por su parte, la física teórica hace una descripción de la naturaleza y demuestra su validez a partir de afirmaciones matemáticas, analíticas, axiomáticas o deductivamente necesarias. Así se diferencia un ensayo de un tratado. [...].», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», pp. 24-25.

<sup>614</sup> «[...] Escribe ensayísticamente quien compone experimentado, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema. Vemos al respecto que lo ensayístico no reside sólo en la forma literaria en la cual queda redactado algo, sino que el contenido, el objeto de que se trata, aparece como ensayístico pues aparece bajo ciertas condiciones. [...].», *ibidem*, p. 25.

destierro del yo venga dado más por la «simpatía humana», el «interés por el prójimo» o el «amor al orden». De manera que en esos casos el «yo» no está en ese «primer plano», que en realidad es ocupado por «esos “otros”» a los que se dirige. No obstante, aunque pueda parecer contradictorio, de tanto en cuanto sí necesita emplear su yo personal para conseguir «intimar» con esos otros y «acercarlos más a su pensamiento»<sup>615</sup>.

Como bien dice, el «autor estaba ya en su obra», más íntegramente presente que «si hubiere aparecido en ella como actor», puesto que es obvio que la hipérbole lleva razón: «la obra es de su carne y de su hueso», o reformulando la frase de Buffon sobre el estilo: «la obra *es* el hombre», en mayor medida que la «simple humanidad anecdótica» que puede observarse en su «vida privada». Porque incluso en el caso de las «memorias» las «personas» que ahí se muestran siempre lo son en forma de una «mediación»: el artificio de unos «personajes» y ese es su atractivo. Pues en cualquier género, al conocerse directamente al individuo real del «autor», la «curiosidad» lectora suele quedar «defraudada», pues ésta va a la búsqueda, por un lado, de un «personaje», pero que por otro, a la vez, debe ser «persona de carne y hueso», como el lector, pero eso mismo es lo que, paradójicamente, le «decepciona». El «contacto inmediato» suele destruir el «prestigio» del autor como individuo, en cambio tal prestigio podrá redescubrirse si se vuelve a «la obra» en donde está la «persona auténtica del autor»<sup>616</sup>.

---

<sup>615</sup> «[...] pero vean de qué manera tan decorosa, o tan precavida, recatan su yo los moralistas. Pues hay que moralizar en nombre de la cosa, no en nombre de la persona. De otro modo, ésta aparece inflada, ostentosa y suficiente.

Y aún así: no basta el recato del yo, cosa que pudiera ser meramente un artificio estilístico. No es el empleo del pronombre personal lo que da un matiz egotista al discurso, ni es su astuta eliminación lo que puede limpiar este matiz. Diría que es la simpatía humana, el interés por el prójimo, incluso el amor del orden, lo que produce sin artificio ni designio la efectiva proscripción del yo. Este yo, tan querido de cada cual, y tan enojoso a veces para los otros, no ocupa el primer plano en las consideraciones de los moralistas; lo ocupan esos “otros”, aunque, para intimar con ellos y acercarlos más a su pensamiento, se use la fórmula directa del pronombre personal.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 228-229.

<sup>616</sup> «Sin embargo el autor estaba ya en su obra, más íntegramente presente que si hubiere aparecido en ella como actor, porque la obra es de su carne y de su hueso y de todo lo demás que forma su ser. La obra *es* el hombre; lo es más aún que la simple humanidad anecdótica que descubrimos al meternos en su vida privada. Por esto, si nos gusta leer memorias es porque, siendo éstas también un género literario, constituyen una mediación, y las personas se presentan en ellas todavía como personajes. Pero cuando logramos conocer personalmente el individuo que es el autor, la curiosidad parece que queda defraudada. Queríamos encontrar el personaje que fuese a la vez persona de carne y hueso como nosotros, y nos decepciona descubrir que el hombre es precisamente como nosotros, de carne y hueso. La aureola de prestigio se desvanece al contacto inmediato. Hay que volver a la obra para recuperar la persona auténtica del autor.», *ibidem*, p. 242.



Es cerca de este tipo de recato que, esta subjetividad que mide las cosas y que emite el enunciado, a pesar de ser uno de los valores del género, es justificada por el ensayista, como alegando una excusa no pedida, y un tanto perogrullesca, o quizá como prevención ante alguna acusación desde la ciencia objetiva. Ésa es la opción de Goytisolo cuando da un aviso a navegantes al final de uno de sus artículos, en los que diagnostica la situación de la literatura de los sesenta y en el que apuesta por romper con el tipo de literatura que se está haciendo —«[...] crear destruyendo [...]»<sup>617</sup>— e iniciar una renovación acorde con las nuevas realidades de su tiempo. Quizá alguna pretensión de ese diagnóstico le lleve a constatar la obvia subjetividad en ese juicio y la subsiguiente «provisionalidad» de su aserto.

Concluiremos recordando al lector la obligada provisionalidad de estas líneas: su autor es testigo y parte, y en alta mar y con tiempo agitado y variable como el nuestro resulta difícil avanzar y aquilatar simultáneamente, con objetividad, la técnica de los demás nadadores.<sup>618</sup>

Como si no fuese ineludible y consustancial al verbo ensayístico esa «provisionalidad» o no fuera precisamente esa condición de «testigo y parte» la que diera valor a su voz. Aún más, la propia imagen que sigue se convierte en un sugestivo trasunto de la posición subjetiva del ensayismo: la «inestabilidad» de su campo de operaciones (el «alta mar» y su «tiempo agitado y variable»), y esa «dificultad» por *estar diciendo y valorar el decir de los demás*; esto es, por escribir literatura y, a su vez, medir en ella la escritura literaria de otros («avanzar y aquilatar [...] la técnica de los demás nadadores»). Una posición mudable y movediza que particulariza el punto de vista cuya potencialidad está en eso mismo que lo hace específico y que Goytisolo ve como unos inevitables excesos que le apartan de una equivocada objetividad.

La referencia temerosa a tal objetividad no alcanzada es la que Benet denuncia a propósito de su particular inmersión en la *Crítica de la razón práctica* kantiana, tras citar un pasaje en el que se define el «deber» cuya «ascendencia [...] rechaza orgullosamente todo parentesco con las inclinaciones»<sup>619</sup>, hecho que le lleva a usarlo como síntoma de cómo el dogmatismo kantiano no puede aceptar que la «idea» se vea

---

<sup>617</sup> Goytisolo, «Literatura y eutanasia», *El furgón...*, p. 94.

<sup>618</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>619</sup> De Kant, *Crítica de la razón práctica*, Emilio Miñana y Villagrasa, Manuel García Morente [trads.], Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913, citado por Benet en «Una metáfora de Kant», *La moviola...*, p. 141.

afectada por nada ajeno a sí misma. Un rechazo a lo circunstancial que viene dado por la procedencia misma que Kant imagina para la noción del «deber». Para ello Benet usará una imagen muy platónica y casi religiosa con la que define al conjunto de corrientes del «idealismo»<sup>620</sup>.

[...] Nada define mejor al espíritu dogmático como su intransigencia para adular la pureza de su idea que tan a menudo se verá amenazada por la contaminación con las circundantes. El deber tal como lo concibe Kant procede de «arriba» y de arriba procederán todas las derivaciones de la razón pura; de un arriba tan elevado que no acepta ningún enlace con el mundo de lo empírico y por consiguiente sólo puede ser conocido por un descenso, es decir, una revelación, una gnosis, que impondrá de manera indefectible la dirección en que se desarrollará el conocimiento.<sup>621</sup>

Ese «arriba» olímpico donde habita la razón pura hace que sea imposible vincular sus nociones con la experiencia subjetiva de a ras de suelo. Por eso obliga a que sus ideas deban ser asumidas como cosa rebajada por ese «descenso» desde el cual únicamente pueden ser asumidas por el sujeto. En eso halla Benet la imposición de una determinada «dirección» que marca el desarrollo del conocimiento, aquella que distingue en el saber lo que procede genuinamente de la noción pura y todas las degradaciones infringidas en ella, por el modo en que han aparecido en la realidad práctica dentro de una conciencia subjetiva. Más adelante, deja claro qué es lo que ha disuelto la lógica de este sentido que ha marcado la generación de conocimiento en Occidente y que ahora periclita la figura y la posición de un Kant, puesto en esa actualidad.

Si la existencia del filósofo es imposible en nuestro mundo de hoy es porque el saber fundamental es imposible. Ya no puede haber, tal vez afortunadamente, una madre de las ciencias, un saber del saber, un fundamento incuestionable de todo conocimiento. [...].<sup>622</sup>

La conciencia de que hay un «Saber», este «saber fundamental» no existe ya y por eso tampoco quien lo profesa. Esta nueva evidencia parece devolver el eco de la certidumbre de Montaigne: «Porque no veo el todo en nada. Tampoco lo ven quienes

---

<sup>620</sup> Aunque en el caso de Kant y su ubicación en el «idealismo subjetivo» haría variar un tanto la exactitud de esa imagen «descendente» que le aplica Benet.

<sup>621</sup> Benet, «Una metáfora de Kant», *La moviola...*, p. 142.

<sup>622</sup> *Ibidem*, p. 143.

prometen que nos lo harán ver»<sup>623</sup>. Frente a esa disolución de un posible saber fundamental y esa completud imposible del conocimiento, se revela el propio individuo como la única entidad capaz de conocer, tomando su limitación y volubilidad no como perturbaciones indeseables de una posible comprensión objetiva de las cosas, sino como los parámetros propios desde los que se puede conocer el mundo, el hombre y, al fin, a uno mismo.

Para Wolfgang Iser los distintos géneros no son «mere literary accidents» relacionados con «the personal choice», sino que son verdaderas: «necessities of literary form, determined directly by matter». Es decir: «essentially different ways in which the human mind relates itself to truth». De modo que el ensayo sería una forma literaria para «a mind for which truth itself is but a possibility», que es «realisable not as general conclusion», sino más bien en tanto que «the elusive effect of a particular personal experience», o es la forma necesaria también para una mentalidad que debe contentarse con la «suspension of judgement» cuando llega al final de su «intellectual journey»<sup>624</sup>.

A lo largo de distintos lugares de su reflexión sobre el «contar», Martín Gaité se ve urgida a dejar clara cuál es su aproximación a su objeto de interés, un objeto que por su propia naturaleza haría pensar que su discurso debería decantarse por una ambición teórica, en buena consonancia y diálogo con otros discursos sobre ese mismo tema que ha dado la teoría literaria. Pero, como ya se sabe, su acercamiento a

---

<sup>623</sup> «Car je ne voy le tout de rien: Ne font pas, ceux qui nous promettent de nous le faire veoir.», Montaigne, «Demócrito y Heráclito» [«De Democritus et Heraclitus»], *Ensayos*, I, 50, p. 437.

<sup>624</sup> «The poem, the treatise, the essay: you see already that these three methods of writing are no mere literary accidents, dependent on the personal choice of this or that particular writer, but necessities of literary form, determined directly by matter, as corresponding to three essentially different ways in which the human mind relates itself to truth. If oracular verse, stimulant but enigmatic, is the proper vehicle of enthusiastic intuitions; if the treatise with its ambitious array of premiss and conclusion, is the natural out-put of scholastic all-sufficiency; so, the form of the essay... [is] ... the literary form necessary to a mind for which truth itself is but a possibility, realisable not as general conclusion, but rather as the elusive effect of a particular personal experience; to a mind which, noting faithfully those random lights that meet it by the way, must needs content itself with suspension of judgement, at the end of the intellectual journey, to the very last asking: *Que scai-je?* [Walter Pater]» [El poema, el tratado, el ensayo: ya se ve que estos tres métodos de escritura no son meros accidentes literarios, dependiente de la elección personal de tal o cual escritor en particular, sino necesidades literarias determinadas directamente por la materia, como corresponde a tres formas esencialmente diferentes en las que la mente humana se relaciona con la verdad. Si el verso oracular, estimulante pero enigmático, es el vehículo apropiado de las intuiciones entusiastas; si el tratado, con su ambiciosa gama de premisas y conclusiones, es la salida natural de la suficiencia escolar; así, la forma del ensayo... [es] ...la forma literaria necesaria para una mente para la cual la verdad misma no es más que una posibilidad, realizable no como conclusión general, sino más bien como el efecto elusivo de una experiencia personal particular; a una mente que, observando fielmente aquellas luces aleatorias que lo encuentran por el camino, debe contentarse con la suspensión del juicio, al final de la ruta intelectual, hasta la última pregunta: *Que scai-je?*], Wolfgang Iser, «The essay», *Walter Pater. Die Autonomie des Asthetischen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960, p. 18.

la narratividad es otro, pues cree necesario mantener una «relación afectiva» con aquello que se pretende conocer, como avisa en una de sus notas finales.

Las cosas, cuando dejan de tener relación afectiva con uno, cuando se alejan de su propio relato y de su propia experiencia, ya no inciden en el comportamiento espontáneamente, lo fuerzan en nombre a una fidelidad a propósitos ajenos o caducos. [...].<sup>625</sup>

El objeto debe atañer al individuo que reflexiona sobre él y eso quiere decir que debe incorporarse a su personal vivencia, debe experimentarse en el específico vivir de quien, luego, pretenda usarlos de alguna u otra manera, en su discurso o en su intimidad. Sólo así, como bien señala, este uso podrá advenir «espontáneamente», tal y como la conciencia se sirve de las cosas que ha hecho suyas, que ha vivido. De lo contrario, si la cosa tratada permanece como algo ajeno, difícilmente puede repercutir en cualquier sujeto —ya sea el que emite un enunciado sobre ése o ya sea el receptor de tal juicio. En tal caso, al no haber espontaneidad, la referencia a tal cosa no podrá ser más que expresamente inducida. Tal exigencia de «hacer propio» el objeto tratado es la constante que Martín Gaité irá explicitando a lo largo de sus distintos textos que, de nuevo, serán a su vez la puesta en práctica de este principio. Una premisa que ella aplica en el arte del contar cuando abriendo uno de sus capítulos avisa de que lo fundamental está, no tanto en los materiales seleccionados y usados en una narración, sino en cómo son asumidos como propios a través de una interpretación específica. Una mirada particular que es la que produce el receptor de una narración —leída o escuchada— o el testimonio de un hecho. Cualquier objeto percibido es siempre asumido desde una posición subjetiva.

El material de que se nutren nuestras narraciones no es tan importante como la forma que tenemos de hacerlo nuestro, es decir, de aplicarle una particular interpretación. Tanto el espectador casual de una escena como el oyente de una historia que le cuentan a él, como el lector de un texto literario, desde el momento en que dice: «Yo lo entiendo o lo veo así», anexiona lo ajeno y lo reelabora, convirtiéndolo en un cuento inédito que podrá llegar a ser contado o no a otra persona, pero que así, transformado mediante aquella personal interpretación, es como se archiva en la memoria. Y en este sentido, tan creador es el que selecciona y sabe guardar los retazos de la palabra ajena como el que utiliza elementos de la propia experiencia para inventar una narración.<sup>626</sup>

---

<sup>625</sup> Martín Gaité, «Causa-efecto», *El cuento...*, IV, p. 302.

<sup>626</sup> Martín Gaité, «De Jerusalem a Jericó», *El cuento...*, II, 10, p. 302.

La asimilación de la cosa implica una elaboración propia de la visión y el relato de tal cosa, ya incorporada al recuerdo. Lo interesante es que, de nuevo —como de alguna manera apuntaba Benet a propósito de la «idea» kantiana— no existe una preeminencia del material ajeno frente al material personal con el que se ha mezclado para fraguar el relato o recuerdo de esa cosa, ya sea como espectador, receptor o emisor. Cada individuo tiene su «cuento inédito» sobre cualquier objeto experimentado: ya sea cuando presencia algo en su circunstancia, como cuando recibe algún discurso o cuando se alza como emisor de uno. Ahí está la posibilidad virtuosa de entender el «dominio de la subjetividad» en la asimilación de cualquier objeto. El individuo como co-creador en dos sentidos, tanto en su recepción como en su emisión. Una condición que, aquí, no solo explica la verdadera vinculación del sujeto con las cosas que le circundan sino, más específicamente, aclara la misma naturaleza de la narración en uno u otro lado del fenómeno. La lógica de esta co-creación puede extenderse, no ya a otro género literario como es el ensayo, sino a la índole misma de todo objeto artístico, que siempre es la combinación de unos signos dispuestos por un emisor que necesitan ser actualizados por una subjetividad específica que los convierta en hecho, colmando su proceso y, así, completándolo; pues toda obra artística está siempre a la espera de un sujeto particular que le dé existencia, accionándolo como hecho que va a consumarse<sup>627</sup>.

Su habitual deseo de dar cuenta de la fragua misma del ensayo que está echando a rodar vuelve a cumplirse en uno de sus prólogos, que hace referencia al origen de todo el conjunto de *El cuento de nunca acabar*, nacido de toda una serie de notas sobre narratividad recogidas en sus distintos «cuadernos», tan característicos en su labor<sup>628</sup>. Lo interesante es que la referencia al «cuaderno» como lugar de su génesis

---

<sup>627</sup> Con su propia indagación, Martín Gaité parece llegar a esa misma concepción literaria, difundida ampliamente en torno a los sesenta, que considera la importancia del receptor en el hecho literario y que produjo su teoría más conocida con la «estética de la recepción» de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, pero que tuvo muchos paralelos. Una estética que, en cualquier caso, tiene antecedentes muy lejanos y heterogéneos como el que constituye el crucial cuento borgiano: «Pierre Ménard, autor del Quijote» (1939).

<sup>628</sup> El afecto hacia sus «cuadernos» es algo que va más allá de la mera coyuntura, pues responden a un procedimiento creativo que determina luego su poética literaria, muy especialmente en el ensayo y, sobre todos ellos, el caso de *El cuento de nunca acabar* es el mayor, no sólo por las reiteradas referencias explícitas a ellos, desde los cuales pretendía extraer el material de ese ensayo, sino también por su repercusión en su propia morfología (la multitud de prólogos, la heterogeneidad de sus capítulos, la parte casi diarística de la «Ruptura de relaciones» y el puñado de notas transcritas en la última parte). Como testimonio de ese proceder queda la selección póstuma: *Cuadernos de todo* (2002) y la conmovedora anécdota contada por su hermana Ana: en sus últimas horas pidió a ésta que le fuera a buscar el cuaderno donde estaba escribiendo su último proyecto y, al lograrlo, se abrazó a él sin despegarse, hasta que falleció.

no es una mera alusión complementaria, sino que implica que esos retazos sobre un tema necesariamente inclinado a la abstracción, deban convivir con otros apuntes sobre temas coyunturales y bien diversos. De modo que el hecho de producirse dentro de esos cuadernos les lleva correr su misma suerte: padecen la intemperie de su autora, que los lleva consigo como una extensión de sí misma y eso, de alguna forma, implica que sus apuntes sobre un tema abstracto logren *descender* a la arena circunstancial.

[...] Todo acompañando el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira, que, gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olímpicos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje.<sup>629</sup>

Este discurso no debe renegar de la concreción de una «geografía», no debe quedar en el olímpico mismo de la «idea» kantiana que Benet apuntaba. Sus cavilaciones deben estar unguadas de su propia vivencia en los cuadernos donde han sido formulados y que han seguido la misma experiencia que su autora. Las menciones a los mínimos actos en el exterior («la yerba, las esquinas, el aire del campo o ciudad, el atardecer, los ojos de la gente, los vasos de vino...») trasponen esa huella de la concreción vital que embadurna esos razonamientos sobre el contar. Pues, como dijo, todo objeto debe ser asimilado por el individuo que lo reciba y que pretenda decir algo sobre él, cuyo enunciado sobre ello será su «cuento inédito», fruto de su propia digestión.

Su insatisfacción hacia el discurso teórico, así como el léxico y el cauce severo que ése impone a la libre especulación deseada, es sabida la «mala vibración» que profesa contra los estudios académicos sobre narrativa<sup>630</sup>, vuelve a asomar en otro de los prólogos. En él relata cómo ante los libros teóricos sobre narratividad, recomendados por un amigo para prevenir su ensayo, trató de adentrarse en tales teorías en un primer momento y cómo establecía un diálogo personal con éstas en sus

---

<sup>629</sup> Martín Gaité, «Mis cuadernos de todo», *El cuento...*, I, 5, p. 40.

<sup>630</sup> «[...] La mala vibración que le causan los estudios académicos sobre la narrativa, la teoría de la novela o la crítica feminista se esparce y desordena en múltiples lugares tanto públicos como privados, y reaparece aquí y allá con un respunte de hostilidad que no desmaya ni tampoco disimula : [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 14.

cuadernos. En paralelo a esos estudios, sus notas se contagian de las hechuras de ese género: la terminología, el rigor, etc. Pero la falta de identificación con ese modo acaba por aparecer.

[...] Me metí, pues, en un intrincado hojaldre de teorías sobre la expresión oral y escrita, a las cuales iba yo, a mi vez, contestando con salvedades o aquiescencias en mis cuadernos de todo. Recuerdo que al principio estas notas mías —y lo he comprobado después repasándolas— adolecían del rigor polémico que me contagiaban aquellos textos, donde todo venía avalado por una nomenclatura que parecía irrefutable, amarrado con continuas recapitulaciones y definiciones, tupido festón del que ningún hilo podía escaparse y que impedía la entrada a las puntadas ligeras de mi costura. Yo no quería vertebrar nada de antemano, sino que pretendía que la vertebración resultara por sí misma, pero me atosigaba la provocativa claridad con que aquellos autores estructuraban sus dictámenes e imponían sus resultados. [...] Me pareció pueril mi pretensión de mantener siempre la caña echada en el río revuelto de las mudanzas y renegué de mis apuntes anteriores que no dejaban nada perdurablemente establecido, alimentados sólo de su instantaneidad.<sup>631</sup>

Quizá en algo de esto haya una descripción exacta de la generación de un ensayo: no se quiere «vertebrar nada de antemano» pues el enunciado tiene que esperar que «la vertebración resultara por sí misma». Todos esos sistemas teóricos sobre la narratividad le ofrecen una pulsión clasificatoria exhaustiva que determina el desarrollo de su propia especulación. Ante eso, espera que sea el acercamiento a los distintos aspectos de la cosa y la realidad de las facetas de ese fenómeno, así como la particular disposición de su indagación en ellas las que estructuren, dando sentido, el conjunto del discurso. La estructura de lo establecido en un ensayo es la consecuencia del acto mismo de formularse, no un armazón previamente dispuesto. Al final, la hechicera «claridad» de esas disertaciones y el límpido orden de esos exámenes sobre la narratividad no logran convencerla. «Rompe relaciones» con ese prurito de tener que hacerse cargo de esa maraña voluble, inabarcable y ajena, al fin, de tantos estudios técnicos deducidos de un tema que para ella es parte de algo más sólido y verdadero, como lo es su propia vivencia de ese tema de la narratividad.

De nuevo, consigue decirlo, también de forma implícita, con en ese delicado contraste de léxicos de uno y otro lado. Si de esa dicción teórica se deriva un léxico que remite a ese tono: «rigor polémico», «todo venía avalado por una nomenclatura que parecía irrefutable», «amarrado con continuas recapitulaciones y aquiescencias», «vertebrar de antemano», «estructuraban sus dictámenes», «imponían sus resultados»;

---

<sup>631</sup> Martín Gaité, «La vela de foque», *El cuento...*, I, 6, p. 42.

frente a ello, en cambio, su irrenunciable voz analógica, imaginativa y sensitiva que tanto colisiona con ese anguloso decir, he ahí su genuina metáfora de la costura: «tupido festón del que ningún hilo podía escaparse y que impedía la entrada a las puntadas ligeras de mi costura» y la otra metáfora fluvial, también característica de su dicción: «Me pareció pueril mi pretensión de mantener siempre la caña echada en el río revuelto de las mudanzas». La imagen obvia y su concisión material no sólo dan argumento claro contra esa lógica teorizante, sino que trazan un iluminador contraste con esa voz teórica, que demarca el propio modo del ensayo y, por tanto, de su voz. Al fin, esos libros teóricos le hacen saber que, como ocurre con todo enunciado que surge de un sujeto, éste está siempre «por decir» y ninguna plática teórica podrá enmendarlo. Es así como termina por esclarecer totalmente el problema de la asepsia teórica de esos títulos.

[...] Pero por entonces ya me habían prestado un servicio fundamental: el de hacerme saber que el libro que yo quería escribir no estaba escrito todavía. Aquellos autores no ponían al uso lo que sabían, lo mantenían incontaminado, se lo daban a los demás para que lo trataran con miramientos, no para que lo dejaran circular añadido al torrente de sus propias experiencias. Es decir, me parecía que no habían inventado un tono adecuado a lo simultáneo de la narración con la vivencia que la promueve.

«Son libros que te informan de muchas cosas —le dije a mi amigo—, pero no te cuentan nada Y yo creo que un libro sobre la narración tiene que dar ejemplo y contar cosas, ¿no te parece?.» [...].<sup>632</sup>

El problema está en «no poner al uso» aquello que se plantea teóricamente, mantenerlo «incotaminado» de cualquier puesta en práctica y ofrecerlo al lector como una pieza cerrada, que debe ser asumida sin posibilidad de intervención, como sucede con todo dato incontestable. Cuando lo que debiera suceder es que aquello ideado se actualizase, se pusiera en acto en la subjetividad del lector y se convirtiera en una vivencia. Al lanzar su crítica, describe su propósito para el libro que está inaugurando: esos títulos teorizantes no han logrado un tono que, al señalar el narrar, sea a su vez capaz de dar cuenta de lo subjetivo que hay en todo narrar y, por tanto, dé cuenta del entronque de esa disertación general con la propia vivencia de tal teorización en su autor. Es decir, si éste pretende pensar el «contar», no sólo debe ofrecer datos técnicos deducidos de un examen, sino constituir, al mismo tiempo, un «contar» en el que será inherente la materia vivencial de sí mismo como sujeto.

---

<sup>632</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.



Una posición muy parecida, justamente en una paralela búsqueda sobre la narración más primigenia, la da Savater cuando en su «Prólogo» a *La infancia recuperada* delimita con diáfana precisión cuál es su propósito, el lugar desde el que traza su rastro y, en consecuencia, el procedimiento con el que ha configurado su ensayo. Su inicio se abre directamente con el núcleo central de todo lo ensayístico: la subjetividad plenamente asumida, no como efecto incorregible, sino como fundamento rector de todo su derrotero. Tras deslindar el área desde la que va a pensar las distintas narraciones y subgéneros, no queda otro remedio que marcar meridianamente sus exclusiones: toda «ciencia objetiva» y todo público que busque la aplicación de ésta sobre lo literario. La exclusión es tan franca y detallada que sorprende que se dispare tan al inicio del prólogo, como si fuera un aviso para evitar futuras sorpresas y aligerar la marcha hacia el centro de la cuestión. Una advertencia restrictiva para sus lectores que será característica en la mayoría de sus prólogos.

Este es un libro deliberadamente subjetivo, es decir, en el que el subjetivismo se ha empleado como *método*, no sólo como residuo incoercible o mero adorno. Lo que aquí se pretende no es, pues, en modo alguno, realizar una labor científica sobre textos literarios, de ésas que tanto entusiasman a quienes fascina lo aparatosamente vano. La ignorancia me resguarda —aunque no tanto como yo quisiera— de la lingüística, la semiología, la estilística, la informática o la sociometría. Aquí no hay diagramas: bienvenidos los que no sepan geometría. Quien se interese prioritariamente por el significante y el significado, por la literalidad, la enunciación, la prosopografía y los ejes connotativos, ha llegado a su Desierto de la Muerte; que retroceda mientras le queden fuerzas para ganar la gramática generativa más próxima. A lo que más se parece este libro es a un volumen de memorias, y, en cierto sentido luego especificado, de la memoria se trata, de la memoria narrativa. Un libro de recuerdos, pues: no un tratado científico, sino un libro-*souvenir*...<sup>633</sup>

No se trata en ningún caso del estudio de campo de ninguna ciencia experimental o humanística, ni una suerte de estudio literario, sino un «libro de memorias»; es decir, una exploración por la repercusión de unos objetos literarios en una subjetividad —aquello mismo que Martín Gaité echaba en falta en los teóricos de la narratividad. Por eso, le es indiferente todo marco conceptual que pretenda troquelar un análisis sobre unas muestras literarias, con la vista puesta en deducir una fenomenología recurrente que explique la índole de lo literario o que sirva para ratificar cualquier otro complejo teórico de otra disciplina objetiva. Por eso, su última exclusión va dirigida a aquellos que, aunque interesados en la literatura, la usan como

---

<sup>633</sup> Savater, «Prólogo», *La infancia...*, pp. 13-14.

«muestra» para un exhaustivo examen del que extraer una lógica profunda, un «dato» que entienden superior a la «obra», la cual no ha sido más que su vehículo secreto, su insospechado portador. Por tanto, quiere fuera de su público al lector con esa óptica analítica que le haga creerse interpretador trascendente de tal objeto, obviamente superior a la ingenua lectura de los muchachos a los que se les han suministrado esos libros para su simple recreo.

Entre los supervivientes de estas sucesivas cribas adivino a un entusiasta equivocado que hará bien en bajarse en seguida. Este fulano concede que los autores aquí tratados pueden tener un interés como *síntomas* y que admiten lecturas más profundas de lo que adolescentes arrebatados suelen propiciarles. [...] Quede claro, pues, que a mí me gustan esos narradores por las mismas razones que a los niños, es decir: porque cuentan bien hermosas historias, que no conozco razón más alta que ésta para leer un libro, y que en literatura me paso siempre que puedo de sociologías y psicoanálisis, para que el hígado no se resienta.<sup>634</sup>

Frente a esta disección analítica, vuelve a señalar su ubicación: su interés parte del mismo efecto que esas narraciones producen sobre el adolescente que las lee. Lo que busca es ver cómo se cumple la función para la que toda obra literaria ha sido hecha. Aquello mismo que trata de explorar Martín Gaité: la satisfacción nacida de esos textos que «cuentan hermosas historias». Como el itinerario que va a iniciar es una rememoración de ese goce vivido, necesita definirlo: su libro es una invocación de esas narraciones a través de su recuerdo. Aquello que busca no es sólo traer a su enunciado la remembranza del verbo de esos relatos, sino su actitud de antaño como absorbente receptor y participante de sus lecturas. Un recuerdo, pues, tanto de la serie de obras literarias como de la subjetividad que se acercó a ellas, experimentó y conservó para siempre su huella. Exactamente lo que propugnaba Martín Gaité: decir el cuento es decir también el sujeto que lo recibió y, con éste, toda subjetividad posible que a él se incorpore. Por ello su subjetividad es tomada como único método en este trayecto y es ésta la que determina cada efecto de este proceder.

[...] Sencillamente, aquí no se lleva a cabo más que una *evocación*, una especie de conjuro literario. Lo evocado no es solamente el retumbar escrito de las grandes narraciones, sino ante todo la disposición de ánimo que las busca y las disfruta, junto con la huella gozosa que su lección deja en la memoria. Para llevar a cabo esta evocación se parte metódicamente de la subjetividad, como ya se ha dicho, utilizando todo lo que la halaga, la alarma o en lo que se reconoce: empleo citas (prefiriendo la versión de la memoria a la corrobora tras compulsar el texto), pero también pastiches

---

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 14.

más o menos declarados, anécdotas personales ligadas indisolublemente a la primera epifanía de la narración o paráfrasis voluntariamente caprichosas de algunos episodios memorables. [...].<sup>635</sup>

El método subjetivo se despliega en distintos mecanismos que siempre implican una confusión de la frontera entre el objeto y el sujeto, que fue su receptor y ahora es emisor de un discurso sobre ese objeto y sus efectos. Por eso las citas se toman desde su proyección en la memoria de quien las recuerda o por ello la voz de éste puede jugar a reproducir el tono característico de las narraciones aludidas; de manera que, al lado de la referencia a esas obras aparecerá, al mismo nivel, el relato de su propia vivencia alrededor de tales narraciones e incluso su voz podrá remedarlas, glosando algunas zonas de especial repercusión para sí. Ejemplar preámbulo por la plena claridad del lugar y el objetivo desde el que decide formular sus discursos, por la nítida exclusión de los lectores que no desea, por el detalle exhaustivo de su procedimiento o los mínimos mecanismos que emanan de éste y fraguan sus capítulos.

Es en otro de estos prólogos en el que se ve llamado a recordar que, para él, la filosofía es una forma de escritura y, ante el posible recelo que puede despertar esta condición meramente verbal de lo filosófico, pone de relieve la virtud de tal condición en todo aquello que la escritura (como base de su filosofar) le permite y que puede reducirse a lo subjetivo: el goce íntimo que le produce escribir y la conciencia de que es esta acción placentera la que puede alcanzar algo que, siendo privativo de su irremplazable subjetividad, logre ir más allá de ésta y ser, a su vez, impersonal; o sea, extrapolable a los demás. Ese material subjetivo dispuesto para ser trasladable a los otros es aquello que da consistencia al texto, aquello que conlleva en sí la presencia de lo específico en el discurso —de lo subjetivo, lo contingente o lo real.

[...] No son éstas objeciones desdeñables; a veces, sólo se les puede oponer la fidelidad a lo que nos da placer: escribo porque me gusta, porque me proporciona una extraña y quizá culpable plenitud que ninguna otra cosa puede darme ni hacerme olvidar... y porque me es dado suponer que esta *pasión activa* que, entre muchas páginas de relleno, escribe los pocos párrafos válidos a cuyo acecho se sienta uno a la máquina de escribir, ese algo máximamente subjetivo y empero impersonal que da espesor al texto, forma parte del conjunto de fisuras —o apariencia de tales— que, como el goce o la visión de la muerte, parecen cuartear el edificio de lo establecido. Evidentemente, no faltan las pruebas de que escribir es inútil o manipulable: faltan las

---

<sup>635</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

de que esas características sean más acusadas en esa actividad que en cualquier otra.<sup>636</sup>

Es ese «espesor» de lo subjetivo impersonal uno de los factores que provocan esas «fisuras» que agrietan los discursos de «lo establecido» —justamente el ámbito predilecto del ensayo: «vive mejor en las fisuras de las creencias»<sup>637</sup>. De modo que hay en la propia esencia subjetiva, plasmada en un enunciado, un objetivo que favorece la función básica de todo ensayo: el desacato de los discursos establecidos. Unas «fisuras» de las que da dos ejemplos: la fruición y el temor —casi un remedo del Eros y el Tánatos— que siempre suponen una perturbación para un discurso dominante, porque escapan del control de éste, al ser extraño a lo subjetivo. Ese espesor de lo específico que Savater siente fluir en lo que escribe por encima de las posibles fragilidades de esa acción, es aquél «decir lo suyo» que Martín Gaité, cuando discurre sobre la «necesidad de interlocutor», sugiere como el menester de todo escritor.

Pero el escritor, aunque haya pensado esto muchas veces, aunque haya vislumbrado la vanidad de su aportación personal e incluso el aumento de caos que supone, escribe, a pesar de todo. No le basta con consumir, quiere crear, decir *lo suyo*, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y soledad, desde su subjetividad insatisfecha, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca. [...].<sup>638</sup>

Quien escribe debe «hacer suyo» lo que quiere expresar, para lograr «decir lo suyo». Alcanzar, pues, esa espesura en lo que se enuncia a través de la asimilación personal de la cosa referida, que debe quedar impregnada de la vivencia de quien quiere referirla. Por eso prefiere «gritar», porque esa expresión lleva inscrita al propio individuo en aquello que expresa con su voz. Una acción que la persona realiza desde su circunstancia, nunca mejor representada que con esa «limitación», «soledad» e «insatisfacción»; pues tal contingencia es la que constituye buena parte de lo subjetivo. Aquello que puede romper esa «muralla» que siempre pugna por impedir el cumplimiento de esa acción y lograr escribir.

---

<sup>636</sup> Savater, «Prólogo», *Apología del...*, p. 11.

<sup>637</sup> «[...] Tiene más que ver con el libre examen protestante —o con el rigorismo autoanalítico jansenista— que con el dogmatismo católico o con los sofismas de la teología moral convencional. No parece prosperar en el universo del integrismo democrático porque vive mejor en las fisuras de las creencias. [...].», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», pp. 15-16.

<sup>638</sup> Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor», *La búsqueda...*, pp. 31-32.

Algo muy parecido vuelve a replicar Savater cuando pasa del prólogo anterior a su «apología» en la que asume la voz del sofista. Toma el contraejemplo de Sócrates y su distinción entre la «verdad» y el «estilo», haciéndose partidario de la primera, frente al buen decir y la bella trabazón del discurso sofista que, a cambio, encubren lo falso. Tras el antecedente opuesto, declara su propia opción, que quiebra la disyuntiva socrática entre «verdad o estilo» y la convierte en una equivalencia: «su verdad *es* un estilo».

[...] Sócrates dijo, o Platón se lo inventa, que su discurso no sería bonito ni bien trabado, como el de sus acusadores, pero que sería verídico, a diferencia del de éstos. Opuso así aquel astuto sátiro la verdad al estilo y eligió aquella frente a éste: por eso no escribió y por eso, pese a la habilidad de su inventivo cronista para reproducir la palabra hablada, hay algo que no acaba de sonar bien en ese Sócrates leído, pero no escuchado. Mi caso es diferente: los discursos de mis acusadores distan de ser estilísticamente estimables, pero son ciertos; yo, en cambio, no poseo más verdad que la verdad de mi estilo. Lo cierto pretende serlo para todos: es lo vulgar, al menos en su intención. Quizá vosotros os sintáis lo suficientemente fuertes como para exigir lo especial, lo reservado exclusivamente para vosotros —lo que, de cualquier modo, sería ya una forma de pactar con lo falso. En todo caso, yo sólo quiero daros lo *mío*, lo que yo puedo vivir y vivificar de algún modo, lo más arrebatadoramente personal que, por eso mismo, es lo único digno de ser publicado: ese texto que se presenta ya de entrada como interpretación, para no ceder ante las interpretaciones «objetivas» de los otros. [...].<sup>639</sup>

Dar sólo «lo verdadero» significa dar aquello que pretende ser apto para todos —ser universalizable— y por ello es «lo vulgar». Frente a esto, espera un lector que pida «lo específico», lo que ha sido formulado sólo para la otra especificidad, la del lector. Aquello que éste deberá asumir como lo contrario de lo que da el discurso aséptico de «lo cierto». Es entonces cuando se comprende esa explicación que también hace Martín Gaité: dar «lo suyo», aquello que siendo un algo foráneo ha sido vivido y puesto en acto por el sujeto que emite. Pues es «lo más personal» lo único que constituye esa verdad de su discurso y, por tanto, lo único que tiene valor como para ser comunicado.

Un discurso que es todo subjetividad, todo «interpretación», pues aquellos presentados como «objetivos», como exactos portadores de «lo cierto», esconden siempre *otra* «interpretación» bajo especie de «verdad» sin mácula subjetiva. Todo se viene ahí: ese *espesor* que *fisura* lo establecido y ese «hacerlo suyo» para «decir lo suyo» vienen a anunciar uno de los aspectos centrales del género ensayístico, como

---

<sup>639</sup> Savater, «Apología del sofista», *Apología del...*, I, p. 19.

mera literatura que es: la vivencia de un objeto. Un sujeto asume un objeto ajeno, formando una experiencia de éste, haciéndose consciente de él. El ensayo es la enunciación ordenada de esta vivencia subjetiva que ha tenido como núcleo incitador un objeto foráneo. Luego, presentar ese objeto en un texto literario es mostrar una específica experiencia de éste.

En otros lugares Savater necesita volver a demarcar su campo y situar la cuestión de la subjetividad en el centro de su especulación. Vuelve a ser punzante el meridiano detalle con el que identifica ese magma extraño de lo subjetivo, que lo sitúa como el factor básico de oposición al predominio científico positivo. Para ello estampa una serie de ráfagas descriptivas de su impacto en su contrario. Toma la figura del «invitado indeseable» que va estructurando toda la serie de calificativos, las reacciones que provoca y las represiones que intentan sofocarlo. Es lo que no puede mostrarse y debe ser ocultado, frente a la obvia armonía de la ciencia, es lo que perturba lo «formal» en todos los sentidos. Es entonces cuando la imagen de ese «invitado» desvela su origen: un adolescente Rimbaud huésped de Verlaine en París.

[...] La subjetividad es el invitado indeseable a la fiesta de lo positivo, el elemento perturbador y subversivo que aporta, en lugar de vino o pastas, incertidumbre y conmoción. La subjetividad es lo obscuro, lo oscuro, lo grosero, en el muestrario de claridad y orden que el cientifismo edifica; debe ser tachado, borrado, para que no contagie con su turbia profundidad al coro querubínico de las puras formas; porque lo subjetivo es lo que no guarda las formas, lo que ríe a destiempo, el niño que se mea deleitadamente entre los sabios escandalizados<sup>640</sup>; la subjetividad es lo que impide que seamos personas formales, lo que excede, lo excesivo, lo que sobra, lo que se tapa con la mano para disimular: es el pene, en una palabra, el erguido trazo de unión que nos apunta hacia el deseo y que la ciencia positiva debe ocultar, castrar, para que no se perturbe la serenidad de su discurso. Lo mismo para la metafísica cerrada del sabio absoluto que para la metafísica vergonzante que sustituye la Voluntad de Dios por el método científico, la subjetividad es imposible de asimilar: cuando parece más sometida y postergada, vuelve a surgir de repente amenazando la estabilidad del edificio todo.<sup>641</sup>

La escena del niño orinando —casi como reviviendo la figurita del *Manneken Pis* bruselense— es sin duda la del travieso «shakespeare niño», desbordante promesa

---

<sup>640</sup> La escena corresponde a una de las portentosas anécdotas del *enfant terrible* por antonomasia: Arthur Rimbaud orinó en medio de un encuentro de una Academia de Poesía Francesa, a la que había sido llevado por su anfitrión en París, Paul Verlaine en 1872. La fijación en el *orinar* como expresión de rechazo mordaz fue una constante en sus días y sus opiniones, así como en algunos de sus poemas: «Tierno como el Señor del cedro y los hisopos, / meo hacia el cielo oscuro, muy lejos y muy alto, / con el asentimiento de los heliotropos.», [«Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes, / Je pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin, / Avec l'assentiment des grands héliotropes.», «Oración de la tarde» [«Oraison du soir»], *Poesías [Poésies]* (1863-1869)].

<sup>641</sup> Savater, «T. W. Adorno: esplendor y miseria de la filosofía universitaria», *Apología del...*, I, p. 50.

pero irritante invitado para cualquiera de sus anfitriones o en los diversos cenáculos a los que fue llevado durante su alucinante año parisino. Una velada figura a la que correspondería por entero el siguiente nivel caracterizado como «lo que excede». A continuación, la ineludible identificación con el Eros: el deseo aprisionado para que no irrumpa contra lo estable. Contra la inveterada metafísica que ha trocado teología por ciencia positiva y que, ahora como entonces, concentra sus fuerzas en digerir y neutralizar la subjetividad. Mas, frente a todo lo que amenaza con disolverla, la promesa y la certeza de que siempre persiste, a contramano de todo.

Esa amenaza continua que pugna contra lo subjetivo será una preocupación en la que seguirá adentrándose para esclarecer y pormenorizar sus causas. Buena parte de su *Panfleto contra el Todo* gira en torno a las embestidas que la subjetividad padece desde el advenimiento de la noción de «Todo» como conformador del pensamiento occidental. Uno de los primeros diagnósticos parte de la arbitraria valoración de que cualquier elemento aludido debe ser «universalizable» para ser considerado «serio», mientras que lo que es sólo útil «para uno» es rechazado por inane.

[...] Pero lo cierto es que esta pretensión de universalidad parece ser la condición de *seriedad* de cualquier punto de vista. Si uno dice algo que, al menos, vale para uno — lo que no es poco logro — se condena a lo irrelevante: tiene que decir algo que sirva para todos, una fórmula a la que, al menos formalmente, deba plegarse el consenso todo de los humanos. La palabra que se limita a intentar expresar lo íntimo es un capricho irresponsable; cada dictamen debe aspirar a convertirse en imperativo categórico, axioma irrefutable o cláusula primera de una benévola dictadura universal.<sup>642</sup>

La creencia en un supuesto consenso global es la que destierra la posibilidad de una expresión de lo íntimo, de la palabra más subjetiva. De donde surge la imposición de que todo lo dicho debe estar formulado para proyectarse hacia un principio positivo y, por ello, extrapolable a cualquier individuo. Desde esta lógica han ocurrido los continuos malentendidos sobre el ensayo y desde ésta se han armado sus mayores críticas en contra, precisamente por no alcanzar esta trasposición hacia lo universal y por embeberse sólo de una particular y limitada subjetividad. Justamente, por mor de alcanzar esa capacidad de extrapolación a lo general, determinados discursos se vacían de cualquier materia personal, pudiendo recaer en una asepsia nocional que termine por provocar exactamente lo que rehuían: alejar a la mayoría de

---

<sup>642</sup> Savater, «Las Falacias del Todo», *Panfleto contra...*, III, pp. 99-100.

los individuos singulares, que no hallen en lo que se les dice nada que identifiquen con alguna realidad personal y sólo perciban un muestreo de distantes axiomas que quizá pueden decir algo aplicable a todos, pero con una generalidad que reclama tanta fe a su receptor que los convierte en entelequias.

Avanzando en la cuestión, trata de describir el esquema de dualidades con las que se fija y se impone como verdad establecida una calificación peyorativa para la «subjetividad» y otra laudatoria para lo «colectivo», que identifica con los periodos de *unanimismo* que siguen a todas las revoluciones modernas y que suelen devastar cualquier sesgo individual frente a la emergencia de un proceso colectivo.

La crítica de lo subjetivo reparte los papeles según dogmas post-revolucionarios que rara vez se ponen en cuestión: a lo subjetivo corresponde la debilidad y lo falso, el egoísmo y la ambición tiránica; lo colectivo, en cambio, conserva juntos lo verdadero y lo altruista. Así quiere el Poder del Todo que el individuo se vea a sí mismo, como impotencia, error y baja pasión, frente al inexorable acierto de lo colectivo. [...].<sup>643</sup>

Con el fantasma de las tiranías desterradas se delata a la subjetividad como pernicioso vestigio de esos permanentes represores de la voluntad masiva. El juego dual ya está construido: si la subjetividad es la encarnación de los vicios del ego, lo colectivo es la decantación de la verdad y el bien. Pero lo más grave que apunta es cómo esos discursos del poder son capaces de incidir directamente en cada individuo dado inoculándoles el viejo recurso a la culpabilización que como siempre, para su mayor eficacia, debe partir de un «pecado original» vago, abstracto e indeterminable, que supera a la persona misma y a su responsabilidad. La nueva mácula es la propia subjetividad, lo que lleva al individuo a estimar con recelo su idiosincrasia y desconfiar de todo lo que su intimidad pueda segregar en su punto de vista y en el enunciado que emita, asumiéndolo de antemano como excrecencia sobrante frente al forzosamente certero juicio de lo colectivo.

Pues, al fin, lo achacado a la subjetividad como sus «defectos» son los mismos que sirven para lanzar las acometidas habituales contra el ensayo. Unas anomalías bien identificadas por el discurso totalizador, debido a que son los síntomas de la resistencia de la subjetividad a ser avasallada por el «Todo» y el mejor medio para impedir su dominio completo; he ahí su virtud como «fisura» de lo establecido que ya había apuntado.

---

<sup>643</sup> *Ibidem*, p. 100.



[...] Pero además cabe señalar que son los vicios mismos imputados a la subjetividad —negativa terca a ser subsumido o fundido en lo Otro, proclividad a reclamar lo incondicionado como si fuera posible, desconfianza de lo necesario, aferramiento a los datos inmediatamente padecidos o gozados del caso— lo que la convierte en la única resistencia fiable ante la alienación totalitaria y también, lo más importante, fuente de una *actividad* creadora cuya última promesa es el fin del Todo. En este sentido, la subjetividad es precisamente lo verdadero o sea, como diría Nietzsche<sup>644</sup>, nuestra mentira más necesaria e irrefutable.<sup>645</sup>

Lo subjetivo no puede ser neutralizado, precisamente por aquello que el Todo señala como anomalías: rehúsa ser asimilado en lo general, busca el conocimiento de las cosas, libre de cualquier interés o condición ajenos y, por ello, ante lo que se le presenta como «forzoso» siempre sospecha de que sea una simple opción contingente, seguramente eficaz para el imperio de ese Todo; y, al revés, en consonancia con todo ello, la voz subjetiva suele adherirse a aquello que su propia conciencia es capaz de percibir, vivificando directamente los objetos que quiere pensar sin la mediación de un discurso ajeno. Para el individuo que no se pliega al Todo, su propia subjetividad es, en sí, su verdad. Quizá una elaboración propia que se hace forzosa e irrefutable, como apunta con Nietzsche, pero que se convierte en un valor firme. Como le sucede al ensayo, cuya verdad es la que elabora la propia vivencia de la cosa dada que, a pesar de su contingencia y de su posible ficticia confección, deviene al fin necesaria y reveladora de un conocimiento.

Joseph Wood Krutch, en su artículo «*No Essays, Please!*», se pregunta por qué las ciencias que tratan al hombre: «have a tendency to depersonalize him», porque, precisamente, estas ciencias: «tend to disregard everything which a particular science cannot deal with»<sup>646</sup>. Por eso entiende que la literatura es la única que consigue tratar «the whole complex phenomenon at once», hasta el punto que imagina que la ausencia de la literatura supondría que aquello que no es considerado por las ciencias: «no longer be taken into account at all» e incluso: «would perhaps almost cease to

---

<sup>644</sup> Se refiere particularmente al título nietzscheano: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* [*Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*] (1873).

<sup>645</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>646</sup> «All the sciences which deal with man have a tendency to depersonalize him for the simple reason that they tend to disregard everything which a particular science cannot deal with. [...]» [Todas las ciencias que se ocupan del hombre tienden a despersonalizarlo por la sencilla razón de que tienden a ignorar todo lo que una ciencia particular no puede tratar.], Joseph Wood Krutch, «*No Essays, Please!*», *The Saturday Review of Literature*, 34, 10 de Marzo, 1951, p. 35.

exist»<sup>647</sup>. Por ello entiende que si hubiese una notable «cultivation of the familiar essay», entonces habría toda una serie de cuestiones que podrían ser tratadas con mayor utilidad: «by fewer experts and more human beings», alcanzando algo parecido a una «different kind of understanding» para enfocarlo sobre «certain problems» para llegar finalmente «to more humanly acceptable conclusions»<sup>648</sup>.

En ocasiones, la propia introspección, sopesar lo acumulado en la conciencia, se convierte en el objeto mismo de la especulación. Sánchez Ferlosio se adentra en ello con su avezada gravedad enigmática y sus imágenes ilustrativas de regusto mítico. La propia conciencia como una «fosa» en la que se va sedimentando el rastro de la experiencia de una vida, lo segregado por las vivencias complejas, por el dolor de un vivir: un cúmulo que, frente a la opinión positiva de ésta como esforzada inversión que va a catapultar una futura acción, él no ve más que una aglomeración residual que, al contrario, no fertiliza ninguna acción sino una densa inanidad que paraliza.

(*Fosa.*) Esto que se nos viene apisonando, apisonando, apisonando, a lo largo de los años, en el alma, algunos quieren todavía ilusionarse pensando que es una carga explosiva, una reserva de energía (¿para quién?); pero yo sé que no es más que un apelmazamiento de negro barro inerte, que aquí se ha de quedar para siempre sepultado. Pura fosa de muerte, no fermento de vida que prometa resurrección o salvación, pero tampoco polvorín que amenace venganza.

Donde me veo no es en las tinieblas, sino en la opacidad; las tinieblas serán oscuras y espantables, pero están vacías, tienen distancias infinitas, por las que uno puede precipitar o vagar eternamente. La opacidad empieza a medio centímetro de la superficie de mi cuerpo y es de pared maciza y tan infinitamente gruesa como honda la tiniebla, pero de cal y canto.<sup>649</sup>

---

<sup>647</sup> «Literature is the only thing which deals with the whole complex phenomenon at once, and if all literature were to cease to exist the result would probably be that in the end whatever is not considered by one or another of the sciences would no longer be taken into account at all and would perhaps almost cease to exist. [...]» [La literatura es lo único que se ocupa de todo un fenómeno complejo a la vez y si toda la literatura dejara de existir, el resultado sería probablemente que al final lo que no sea considerado por una u otra de las ciencias ya no sería tomado en cuenta y tal vez casi dejaría de existir. (...)], *ibidem*.

<sup>648</sup> «That the situation could be radically altered by the cultivation of the familiar essay I am hardly prepared to maintain. Its disappearance is only a minor symptom. Or perhaps it is just a little bit more than that. At least there are a number of subjects which might profitably be discussed by fewer experts and more human beings. They might achieve a different kind of understanding of certain problems and they might lead to more humanly acceptable conclusions.» [Que la situación podría ser radicalmente alterada por el cultivo del ensayo familiar, apenas estoy preparado para sostenerlo. Su desaparición es sólo un síntoma menor. O tal vez es sólo un poco más que eso. Por lo menos hay un número de temas que podrían ser discutidos provechosamente por menos expertos y más seres humanos. Podrían lograr un tipo diferente de comprensión de ciertos problemas y podrían conducir a conclusiones más humanamente aceptables.], *ibidem*.

<sup>649</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 53-54.

Una fosa compactada de unas vivencias que no van a activar nada sino que lastran y dificultan la conciencia. El uso del doblete de imágenes sobre la *oscuridad* de una vida le sirve para descartar la habitual visión de las «tinieblas» que a pesar de todo son transitables, frente a su opción más severa: la «opacidad» sólida e impenetrable, como una especie de encofrado interminable de hormigón que detiene y anquilosa la existencia presente del individuo. La claustrofóbica estampa lanza una sentencia aplastante sobre las posibles duras complejidades de la experiencia pasada, que revelan la capacidad de determinación absoluta que el bagaje subjetivo ejerce sobre el individuo. La habitual mirada sombría sobre la experiencia del pasado, a través de una concentrada expresión, siempre cruda, directa y tajante es un rasgo constante en Sánchez Ferlosio, que puede relacionarse no ya a su peculiar carácter sino a los abismos de su vida. Pues no por casualidad a esta ventanita de ensayo, le sigue una mínima cavilación que contiene su mayor tragedia biográfica, la muerte de su hija<sup>650</sup>.

La subjetividad ahorma siempre la conciencia que piensa las cosas. Incluso su peso puede hundir al yo y abandonarlo a la inacción. Pero tantas otras veces, el recurso a introducir en el propio sujeto —por ejemplo— un concepto moral que, como tal, es siempre problemático, se revela como el único «método» para alcanzar una valoración cierta sobre él, que delimite una verdad emanada de la propia experimentación del concepto. Fuster hace explícito este empleo del sujeto propio y el que imagina de su posible lector, como banco de pruebas para *medir* el objeto que pide valoración. Entre las numerosas ocasiones en donde procede así, destaca aquella en la que analiza un fenómeno bien controvertido como es la violencia.

En concreto, piensa cómo distintos pensadores y actores políticos de todo pelaje<sup>651</sup> se han servido de la violencia —siguiendo a Maquiavelo— como aceptable «medio» para obtener un «fin» político superior. Ante este uso pragmático de un factor como la «violencia», que lleva incorporada convencionalmente una interpretación previa de repugnancia moral, tratará de tomar tal juicio previo para que el lector lo supere y pueda considerar la violencia, no como una maligna opción de

---

<sup>650</sup> Ese amargo destello, titulado con la reiterativa advertencia del poema «The Raven» [«El cuervo»] (1845) de Poe: «(*Never more.*) Decir que el tiempo todo lo cura, vale tanto como decir que todo lo traiciona. ¿Sabré sobrevivir sin traicionar? (11-IV-85.)», *ibidem*.

<sup>651</sup> Se refiere literalmente a: «Saint-Just, Sardà i Salvany, Carl Schmidt, Lenin, Donoso Cortés, Mirabeau, Mussolini, [...] —i la cita de noms podria remuntar-se a la Grècia clàssica, i incloure Recared i Sant Domingo de Guzmán— [...]», Fuster, «Reflexions sobre la violència», *Babels i babilònies*, p. 283.

algunos, sino como una ineludible «necesidad». Por eso la considera un fenómeno plenamente presente en la cotidianidad que es capaz de regirlo todo. Para adentrarse en este análisis y hacerlo clarividente, una vez que ha despachado a los «no-violentos», apela a su mejor medio de verificación, la subjetividad propia y ajena: «vostè, lector, i jo».

La «necessitat» de la violència en seria, potser, el denominador comú. Només la família tolstoiano-gandhiano-humanitària nega aquesta «necessitat». Els «no violents» repudien, d'entrada, la violència com a mitjà. També la rebutgen en la seva conformació de galindó<sup>652</sup> social, però sobretot com a «mitjà». Els altres, la resta dels mortals, vostè, lector, i jo, fins i tot sota la nostra aparença de pacífics pares de família, i els qui ni guarden tal aparença ni són pares de família, «practiquem» la violència. Ni ens n'adonem, de vegades; de vegades, amb tota consciència. Però som violents. I cadascú ho serà a la seva manera. [...].

Amb tot... Els límits del present article no toleren que em demori en exemples històrics ni reflexions massa actuals, que potser serien d'oportuna il·lustració. Em resigno a ser mal interpretat per tiris i troians: pitjor per a mi. Només tracto d'insinuar que, en efecte, la violència no és un caprici de ningú, sinó una amarga fatalitat per a molts. Per als tiris i per als troians. I afirmat això, l'important seria veure, o intentar veure, com se'n podria treure avantatge en el debat — unilateral, merament teòric, ai!— de cara al futur.<sup>653</sup>

Nada mejor para desenmascarar la colectiva admonición negativa hacia la violencia que apelar a la propia conducta del yo que enuncia y de su interlocutor, al que sorprende con un súbito apóstrofe en el que le interpela, cómplice, para que acepte que, como él, también se sirve de la violencia. Por más que sea desde la inconsciencia o por más que se transmita un aire pacífico, la violencia subyace en el quehacer de todo sujeto en distintas formas. Después de señalarse a sí mismo y a su interlocutor, se refiere ahora al propio artículo en el que indica su finalidad: sacar un provecho de este «debate» para el futuro. Ante la premisa lanzada y ya cerrando la reflexión, viene el matiz, de la mano otra vez de una apelación a la subjetividad propia: no es belicoso por razones estrictamente personales, su carácter es pacífico y su madurez también le determina hacia esta mansa condición.

[...] Jo sóc home de mal geni, però temperamentalment pacífic, al capdavant: presumeixo que aquesta condició personal m'exclou de les files bel·licoses. L'edat que tinc<sup>654</sup> és un motiu supernumerari de jubilació. I no m'agrada d'adonar-me amb verbalismes agosarats, que només són factibles —ho veig en col·legues admirats—

---

<sup>652</sup> Literalmente en castellano: «juanete» y aplicado en este contexto: «deformidad».

<sup>653</sup> *Ibidem*, pp. 283-284.

<sup>654</sup> En el momento de su publicación en forma de libro (1972), Fuster iba a cumplir los 50 años. Su publicación periodística es de pocos años antes.

perquè la seva gosadia és expressament verbal. Confesso aquest handicap. Jo seria «partidari» de la violència antiviolenca, radical i impulsiva, si tingués alguna possibilitat de guanyar la «partida». No m'interessa «perdre», i per consegüent m'abstindria d'iniciar una escaramussa per endavant condemnada al fracàs. Contra la violència, la violència és una arma. No l'única, tanmateix. N'hi ha d'altres, deu haver-n'hi d'altres. Seran de menor eficàcia, oportunistes, lentes, ridículament subalternes, no gens heroïques. Però potser més serioses.<sup>655</sup>

Hecha la apelación a sus condicionamientos subjetivos que le inclinan hacia la mansedumbre, lanza su proposición final para concluir el debate y lo hace remarcando de nuevo esa subjetividad, mostrando un enfático «Yo». Su propuesta vuelve a ser un reto para el lector, por el contrasentido que parece albergar: optar por una «violencia anti-violenta», vencer la fatal violencia que todo lo ocupa con la violencia misma. Lo revelador es cómo toda la especulación sobre el objeto del caso se hace a través de esta continua alusión a la propia conducta y, desde ella, a la de su lector para que éste reproduzca tal valoración en su misma conciencia. Quizá esto explique por qué este género sea: «the most intimate of forms» no ya por algunas razones técnicas al estar menos constreñido: «less sharply controlled by his structure», sino que principalmente: «it is the most intimate because it is the most subjective», según Gerould<sup>656</sup>.

La acumulación de experiencias vitales pasadas en torno a los objetos conformarán un gran acervo que dará un sólido soporte cuando éste deba emprender alguna reflexión sobre cualquier cuestión. Por eso, cuando Gil de Biedma quiere dar a conocer su tardío descubrimiento del teatro de Chéjov anticipa una reflexión sobre cómo cada individuo, a lo largo de su vida, formula una «historia personal de la literatura» y en ella, como en todo producto subjetivo, interviene la contingencia. Ello no siempre se traduce en la gracia de algunos encuentros afortunados, sino también en excesos, en precariedades o en incoherencias anacrónicas que harán valorar más la capacidad de una obra, sin tener en cuenta otras que ya le antecedían en el logro de un estilo determinado; como es el caso del «parnasianismo» anticipatorio en los versos de Lope de Vega, frente a los propiamente conformadores del movimiento poético: los *parnassiens* franceses, dos siglos y medio después.

---

<sup>655</sup> *Ibidem*, pp. 284-285.

<sup>656</sup> «We have said that this is the most intimate of forms. Not only for technical reasons, though obviously the essayist is less sharply controlled by his structure than the dramatist or the sonneteer or even the novelist. It is the most intimate because it is the most subjective. [...]». [Hemos dicho que esta es la forma más íntima de las formas. No sólo por razones técnicas, aunque obviamente el ensayista está menos controlado por su estructura que el dramaturgo o el sonetista o incluso el novelista. Es el más íntimo porque es el más subjetivo.], Gerould, «An Essay on Essays», p. 53.

La historia personal de la literatura que uno va componiendo al azar de sus experiencias de lector nunca es de fiar, ni siquiera para uno mismo, y a veces nos encastilla en limitaciones tontas. Ése es mi caso, por ejemplo, con algunos sonetos de Lope de Vega, cuya perfección parnasiana *avant la lettre* soy incapaz de apreciar porque los conocí muchísimo después de haber leído a los parnasianos franceses. Nada más injusto, pero nada tampoco más natural. Como desquite, en cambio, esa misma invertida perspectiva de apreciación puede procurarnos satisfacciones tardías muy intensas, como todas las que a una edad más juvenil, y con unos criterios de gusto más programáticos, sabemos que sólo dudosamente hubiéramos sido capaces de valorar. Tal me ha sucedido este año con el teatro de Chéjov. [...].<sup>657</sup>

El lógico desorden cronológico en el descubrimiento de distintos autores provoca que valore más el estilo parnasiano en los poetas franceses de la segunda mitad del s. XIX así denominados, que alguna de las poesías de Lope de Vega que parecen contener el mismo estilo y cuyo mérito pudiera ser estrictamente mayor. Mas, el distinto tiempo con el que el individuo los vivió, determina para siempre su personal valoración de uno y otro, por encima de su valor como objeto literario. De nuevo es la vivencia subjetiva la que asume y caracteriza el objeto. Por eso, tal antecedente le sirve para explicar su encuentro tardío con Chéjov que, sin embargo, fijará una experiencia sustancialmente dispar y quizá más poderosa que si se hubiera dado en una edad más juvenil. De modo que para Gil de Biedma el «trabajo de la escritura» viene a contrapesarse con el «placer de la lectura», de donde surge una «concepción de la crítica» en la que no es que se da una «separación entre crítico y creador» o «entre poesía y ensayo», sino que se propone una «totalidad», la que compone «el escritor y el “arte de escribir”»<sup>658</sup>.

Savater, que justamente se interesa por este tipo de encuentro personal con una serie de obras durante su niñez, avisa también sobre la profundidad de la conexión entre un título y la precisa ocasión vital en el que se le aparece. Pues ésta determina para siempre toda nueva aparición del libro en cualquier ocasión posterior, pues ha quedado indeleblemente conectada con esa circunstancia en que se produjo su lectura, su vivificación. En un determinado caso, Savater describe ese momento con intenso detalle: cuando era niño y debió guardar cama durante unos cuantos días, en los que

---

<sup>657</sup> Gil de Biedma, «Nuestra hora de Chéjov», *El pie...*, p. 741.

<sup>658</sup> «[...] El trabajo de la escritura lo compensa el placer de la lectura o más bien ambos, escritor y lector se dan cita en un trabajo placentero para los dos. Se trata de una concepción de la crítica que con cierta antelación muestra las grietas de la noción de crítica como comentario. En lugar de una separación entre crítico y creador, entre poesía y ensayo, se instala una totalidad: el escritor y el “arte de escribir”. [...].», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», pp. 222-223.

pudo leer y disfrutar de un ocio sin límite, un breve lapso que quedó instalado en su conciencia como su mayor aproximación a la felicidad. Uno de los títulos leídos en esos días se ha convertido en un verdadero anzuelo que trae el recuerdo de esa vez mítica.

[...] Como he dicho, Jack London y, sobre todo, su *Peregrino de la estrella* fueron el prodigio cenital de aquellos días pródigos en descubrimientos maravillosos. No puedo pensar en ese autor o releer esa novela sin rememorar con abrumadora exactitud mi «alfombrilla». De aquí que, al disponerme a comentar *El peregrino de la estrella* haya debido desviarme un momento por el tema de la felicidad y su fuga irreversible.<sup>659</sup>

La mención del objeto acarrea ya, irremediamente, toda la impregnación de su experiencia subjetiva. De modo que cuando debe adentrarse en tal obra en uno de sus capítulos de *La infancia recuperada* le es imprescindible verter en éste unos aspectos que, aunque extraños al argumento de la novela comentada en sí, para él están completamente vinculados a la vivencia de tal objeto: el vislumbre de la felicidad y su inherente evanescencia. Mas pocos casos hay como el de Martín Gaité mostrando claramente esta necesidad de exponer cuál es el encaje personal del yo con aquella cosa en lo que se va a pensar. Por ello la mayoría de sus artículos se inician describiendo esa esquina personal desde la que considera el objeto sobre el que va a discurrir: ya sea rememorando su encuentro con él o reconstruyendo una escena en la que sucedió algo que puede servir para explicarlo. Eso hace cuando abre uno de sus capítulos a través de un *experimento* realizado en un momento de su rutina como madre, que le sirve para evaluar el comportamiento infantil y comprender la poderosa atracción que lo «enigmático» impone en el juego y el cuento infantil.

De las muchas horas que he consumido sentada en el banco de diversos parques público cuando era una madre joven, acabé sacando en limpio una experiencia muy provechosa, que me indujo a abandonar aquella inicial y compulsiva impaciencia por que mi hija se pusiera cuanto antes a jugar con otros niños y me dejara leer el libro que traía en el bolso, actitud que vino a ser paulatinamente sustituida por un interés y una atención dirigidos hacia las relaciones de los niños y la naturaleza de sus juegos. [...].

Uno de los experimentos que yo hacía por entonces era el de ponerme muy seria y abstraída a dibujar en la arena espirales con toda pausa y concentración durante largo rato. Fue un recurso que nunca me falló. Al cabo de poco tiempo, varios niños se habían acercado a nuestro banco [...].

---

<sup>659</sup> Savater, «La peregrinación incesante», *La infancia...*, 9, p. 117.

Aquel dibujo mío en el suelo del parque, acerca del cual yo no daba más datos que los que iba suministrando su propia configuración, se presentaba en seguida como acertijo a descifrar: en eso cumplía su función de adivinanza. [...].<sup>660</sup>

El deseo de disponer de un tiempo de lectura le llevaba a algo tan absurdo, pero tan común, como la pesada premura para que los niños se dispongan a «jugar», una actividad que reclama siempre espontaneidad y gratuidad, que el adulto comprende como antídoto a un *mal* desconocido para el niño: el aburrimiento. Ello le llevaba a seguir la gran costumbre adulta de desatender las interioridades de cómo su hija y los demás niños se interrelacionan a través de su juego. El *quiebro* ensayístico está en esa atención inaudita que en un momento dado presta a aquella «minucia» que no había sido atendida y cuya curiosidad le lleva a intervenir con su experimento. Las herméticas espirales dibujadas sin ninguna indicación de su sentido, sumadas a su gesto grave que presupondría alguno, logra el impulso «hermenéutico» de completar lo irresuelto, que incita todo enigma; igual que ocurre especialmente en aquellos que se formulan en el género del acertijo —casi como una actualización de los oráculos griegos arcaicos. A esos niños, tal irresolución les lleva a intentar descifrar los «signos» que se les presentan pero, como dice más tarde, también les sirven como «puerto de embarque» para lanzarse a fantasear.

El relato de ese experimento, nacido en su circunstancia común, permite ir especulando distintas facetas sobre ese doble impulso de descifrar e imaginar, que todo signo sin cierre de su sentido induce. Una capacidad que observa dentro del juego y el relato infantil, pero que puede aplicarse a una meditación general sobre el comportamiento del signo poético y la fértil labilidad de su sentido. Todo el capítulo se estructura a partir del recuerdo de esta vivencia que va citándose a lo largo de todo el recorrido. Esa experiencia deviene central —cuando en un principio parecería un mero pretexto de obertura— y por ello acaba encabezando el capítulo en su título: «Reflexiones en el parque».

Se produce algo así como un intercambio en forma de quiasmo de un: «ensayo filosófico» y de una «filosofía ensayística», en tanto que en un caso el ensayo permite a la filosofía dejar a un lado las «constricciones literarias», la «retórica», el «saber erudito»; mientras que en otro caso, la filosofía daba cauce al «ascenso de una subjetividad» cuya «individualidad» se hacía presente a través del «vehículo literario»

---

<sup>660</sup> Martín Gaité, «Reflexiones en el parque», *El cuento...*, II, 3, pp. 71-75.



en que se plasmaba en «forma de experiencia y opinión personal» —define De la Higuera. En eso se produciría una verdadera «ruptura» con la «tradición clásica» en la que no se daba la «legitimidad del yo» como el fundamento de una «argumentación». Por ello se produce en tal proceso una correlación entre el «surgimiento del ensayo» y la «retirada de la retórica»<sup>661</sup>.

Es en este sentido cómo los distintos pasajes visitados confirman que es la «propia subjetividad» la que se convierte en el «tema y casi único contenido» de este género. Puesto que su «carácter de autognosis» es el de emprender la búsqueda de la «verdad que hay dentro del sujeto»; una «verdad subjetiva» que, no obstante, no supone sólo eso, pues según ha avisado Adorno y se ha ido constatando, precisamente «en lo más subjetivo» siempre hay un «fondo de necesidad y universalidad». Se trata no ya de una «verdad subjetiva» sino de una «verdad *de* la subjetividad»; es decir, que se parte de la convicción de que «lo universal» no se puede encontrar en ninguna posible «realidad objetiva», sino que únicamente puede hallarse en «actos intencionales del sujeto y de lo individual», esto es, no en ninguna «cosa o alma» sino en una «persona viva». Existen, por tanto, dos instancias compenetradas, un «*Je* universal» y un «*moi* individual», en cuyas relaciones se ha fundado la «filosofía del sujeto» —afirma De la Higuera. Por tanto, la «individualidad del ensayista», cuya «expresión personal» está en su «discurso», no es más que la «otra cara de una universalidad» a la que sólo puede acercarse, mediante la «afirmación de su yo»<sup>662</sup>.

Alerta De la Higuera que, por encima de que el ensayo dude de la «identidad» de «pensar y ser», a pesar de que se asuma su «antidogmatismo», que su «actitud» sea

---

<sup>661</sup> «[...] Si el ensayo se ha hecho filosófico y la filosofía ensayística es en parte porque el ensayo satisfacía las exigencias de una filosofía que tenía que apartar de sí las constricciones literarias, la retórica y el saber erudito, y la filosofía canalizaba las expectativas de ascenso de una subjetividad que históricamente cobraba existencia como individualidad que emplea el vehículo literario para expresar la sustancia del mundo en forma de experiencia y opinión personal. Claro que eso supone la ruptura del ensayo con la tradición clásica, que negaba legitimidad al yo como soporte de la argumentación. En el surgimiento del ensayo opera un proceso de retirada de la retórica que puede interpretarse como correlativo del ocultamiento de un lenguaje primero que, estando detrás de toda obra de lenguaje, había de ser restituido por ella: [...]», De la Higuera, «El lugar del ensayo», pp. 25-26.

<sup>662</sup> «El tema y casi único contenido del ensayo es la propia subjetividad. [...]».

Su carácter de autognosis le lleva a buscar la verdad que hay dentro del sujeto, verdad subjetiva. Pero en lo más subjetivo se encierra un fondo de necesidad y universalidad: la verdad subjetiva es también la verdad *de* la subjetividad, es decir, al mismo tiempo, la convicción de que lo universal no puede encontrarse en realidad objetiva alguna sino sólo en los actos intencionales del sujeto y de lo individual no es una cosa o alma sino una persona viva. Estos dos aspectos necesariamente implicados, el del *Je* universal y del *moi* individual han conformado en sus relaciones posibles la filosofía moderna en tanto que filosofía del sujeto. La individualidad del ensayista, de la cual es expresión personal su discurso, es sólo posible como la otra cara de una universalidad que sólo es alcanzable desde la afirmación de su yo [...].», *ibidem*, pp. 44-45.

la «experimental y heurística», que esté tan cerca del «antisistematismo», el «antimetodismo» o la «denuncia del ideal de certeza», así como el «antiidealismo» y que se oponga en general a la «filosofía universal» por su «injusto desprecio de lo perecedero»; a pesar de todo esto, en éste género anida el «principio estructurante del pensamiento moderno», o sea: el «sujeto humano individual» entendido como el «lugar originario de la verdad»<sup>663</sup>.

Frente a esta postura, para Law el ensayo incluye sólo «those parts of the subject that interest the writer» y apenas se sirve de «logical form», sino que sólo hay en ella una mezcla de: «chatty, wandering, anecdotal and aimless as is familiar talk». Pues el interés del género está dirigido, no tanto «on subject-matter» sino, mucho más, «on the personality of the writer». En este sentido, cree Law que el ensayo no revela un asunto, sino que lo que muestra es siempre: «personal interests in a subject», por eso «it touches instead of analysing», igual que «it comments instead of classifying». Desde esta visión, considera la posibilidad de que el género albergue lo que entiende como verdad y se sirve de una buena metáfora: «truth may sparkle in an essay as gold sparkles in the sand of an Alaskan river», esto es, sólo la pura contingencia es la que puede hacer presente la verdad en este género. Mas, en ningún caso el ensayismo busca mostrar «the truth in a scientific sense», como tampoco el oro es «the purpose of the river.»<sup>664</sup>.

Por eso entiende que el ensayo está exento de proporcionar «accurate and logically-arranged information», sino que sólo necesita explicar «how his subject

---

<sup>663</sup> «Si el ensayo, por su talante escéptico, duda de la identidad de pensar y ser, si su lugar es el antidogmatismo y, su actitud, la experimental y heurística, si es cierto que en la misma idea de ensayo yace la idea de antisistematismo y antimetodismo, la denuncia del ideal de certeza, el antiidealismo, si el ensayo se opone a la filosofía universal por su injusto desprecio de lo perecedero, también es cierto que en él anida el principio estructurante del pensamiento moderno: el sujeto humano individual como lugar originario de la verdad. [...].», *ibidem*, p. 46.

<sup>664</sup> «[...] An essay, on the other hand, includes only those parts of the subject that interest the writer; it avoids logical form, and is just a chatty, wandering, anecdotal and aimless as is familiar talk. It focuses attention, not on subject-matter but on the personality of the writer.

The essay does not reveal a subject: it reveals personal interests in a subject. It touches instead of analysing. It comments instead of classifying.

Truth may sparkle in an essay as gold sparkles in the sand of an Alaskan river, but the presentation of the truth in a scientific sense is no more the purpose of the essay than is the presentation of the gold the purpose of the river. [...].» [...] Un ensayo, por otra parte, incluye solamente las partes del tema que interesan al escritor: que evita la forma lógica y es sólo un hablador, errante, anecdótico y sin rumbo como el habla familiar. Se centra la atención, no en el tema, sino en la personalidad del escritor.

El ensayo no revela un tema: revela intereses personales en un sujeto. Toca en vez de analizar. Comenta en lugar de clasificar.

La verdad puede brillar en un ensayo como el oro resplandece en la arena de un río de Alaska, pero la presentación de la verdad en un sentido científico no es el propósito del ensayo como la presentación del oro no es el propósito del río. (...)], Law, «The Writing of Essays», p. 11.

appeals to him», especificando: «whether or not he likes it, and why». Pues la atracción por ese enunciado irá parejo al grado de personalidad con el que sea escrito: «more personally he writes, better we like his work», debido a que en «his revelation of himself» se puede hallar algo así como una «revelation of ourselves»<sup>665</sup>. Por tanto, el ensayo para Law, además de ser un «written comment upon any subject», «highly informal in nature», «brief in expression» o con «notable beauty of style», es básicamente: «extremely personal in character»<sup>666</sup>.

## HACIA EL OTRO PARA ALCANZAR EL OBJETO

Como se ha ido constatando, la propia subjetividad y la memoria de lo experimentado es la base desde la que se consideran las cosas. Pero, en consonancia con ella, el yo ensayístico tiene un interés continuo por toda materia subjetiva ajena, más allá de la propia. De alguna manera, su mirada subjetiva se identifica con las otras subjetividades y sus efectos, ya sea si están en torno a un determinado objeto que va a ser analizado o si se convierten en objeto mismo de la reflexión. Al mismo tiempo esa materia subjetiva ajena puede pertenecer a un individuo dado o a una personalidad establecida en algún canon histórico o cultural. Además, en esa atracción por lo subjetivo hay un recurso eficaz, en tanto que supone el mejor modo de tentar al individuo que lee.

Incide en ello Nicol: «detrás de toda obra está el hombre», de suerte que ante una «gran obra», siempre se despierta la «curiosidad por conocer el hombre grande que la creó», un conocimiento que en nada puede modificar el «valor de la obra», pues obviamente la «biografía» muestra la «vida real del productor», el «drama de la

---

<sup>665</sup> «The essayist is not concerned with giving accurate and logically-arranged information. He thinks only of telling how his subject appeals to him, of telling whether or not he likes it, and why. The more personally he writes, the better we like his work. In his revelation of himself we find a sort of revelation of ourselves as well, —and we like his works in proportion to that revelation.» [El ensayista no se ocupa de dar información precisa y ordenada lógicamente. Sólo piensa en decir cómo su tema le atrae, en decirle si le gusta o no, y por qué. Cuanto más personalmente escribe, más nos gusta su trabajo. En su revelación de sí mismo encontramos una especie de revelación de nosotros mismos, y nos gustan sus obras en proporción a esa revelación.], *ibidem*, p. 12.

<sup>666</sup> «The essay, as a literary type, is written comment upon any subject, highly informal in nature, extremely personal in character, and brief in expression. It is also usually marked by a notable beauty of style.» [El ensayo, como tipo literario, es un comentario escrito sobre cualquier tema, de naturaleza altamente informal, de carácter extremadamente personal y breve en la expresión. También suele estar marcado por una notable belleza de estilo.], *ibidem*, p. 12.

producción», pero ello no rompe el hecho de que «la obra misma ahí está». Por lo tanto, las «penalidades» que llevaron al autor a la consecución de ese objeto, pertenecen a la «vida del autor», pero hay que recordar siempre que son «extrínsecas en la vida de la obra». Por tanto, sólo sirve para mostrar la «producción de la obra en términos humanos», pero éstas apenas declaran sobre «la apreciación de lo que la obra misma explica». Es por ello que la distinción del ensayo literario frente a la «obra de filosofía» puede fijarse también en que ésta no debería ser «un *libro de miseria de hombre*» sino lo que puede describirse como «un intento de aproximación a la verdad»<sup>667</sup>.

Por exponer dos casos en la «ostentación del yo» alzado como «protagonista del pensamiento», Nicol da por un lado el caso de Unamuno. un yo que se hace «protagonista de las ideas» debido a que «las ideas no valían sino como reveladoras de un drama personal»; por otro señala el caso de Ortega en el que: «el yo no es el tema elegido», puesto que «el drama personal que interfiere en la expresión de las ideas depende sobre todo del drama de éstas», o sea, «de que alcancen el destino que su autor proyectó para ellas». De modo que en esta ocasión ya no consistiría en el «drama de una aventura de las ideas entre las cosas reales», sino que sería «el de su aventura entre los hombres»<sup>668</sup>. Si se produjese algo más allá de la «posición de Ortega» llevando su planteamiento «al límite de su posibilidad implícita» se derivaría en lo que Nicol teme como «peculiar doctrina “personalista”», de manera que la «filosofía» no sería ya «representación de la realidad», sino que acabaría siendo

---

<sup>667</sup> «Detrás de toda obra está el hombre. Si la obra es grande, sentimos naturalmente curiosidad por conocer el hombre grande que la creó. Este conocimiento ni realza ni desdora el valor de la obra. La biografía describe el drama de la producción, presentando la vida real del productor: pero la obra misma ahí está, y la “Sonata del Emperador” no nos parece más hermosa porque asociemos a ella el nombre de Napoleón, o porque hayamos hurgado en la vida privada de Beethoven. Tampoco deviene más verdadera la teoría de un filósofo cuando nos enteramos de que el pobre tuvo que pensar, acaso, para producirla, con dificultades excepcionales, además de las corrientes. Estas penalidades son la vida del autor, tan dramáticas como se quiera, pero resultan extrínsecas en la vida de la obra. Explican la producción de la obra en términos humanos, pero no cuentan en la apreciación de lo que la obra misma explica. Una obra de filosofía no es un *libro de miseria de hombre*: es un intento de aproximación a la verdad.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», pp. 236-237.

<sup>668</sup> «La ostentación del yo, como protagonista del pensamiento, fue en Ortega y en Unamuno cosa sobre todo de carácter y de estilo. Aparte de esto, en Unamuno el yo era el protagonista de las ideas porque sencillamente las ideas no valían sino como reveladoras de un drama personal: él no quiso nunca ser hombre de ciencia. En Ortega, por el contrario, el yo no es el tema elegido, y el drama personal que interfiere en la expresión de las ideas depende sobre todo del drama de éstas, es decir, de que alcancen el destino que su autor proyectó para ellas (y para sí mismo, en función de ellas). Este ya no es el drama de una aventura de las ideas entre las cosas reales, sino el de su aventura entre los hombres. [...]», *ibidem*, p. 237.

«confesión personal»<sup>669</sup>. Siendo éste uno de los flancos por donde suele avanzar la desconfianza hacia el género desde la filosofía.

Quizá no sea descabellado hacerse cargo de esa crítica severa al «personalismo», que puede alzarse como una verdadera «teoría de la filosofía» desde la cual se postula que «toda teoría es, de hecho, subjetiva y relativa», por más que «el autor rescate su yo personal» o que «intente hacer con ella ciencia verdadera». Pues este «recato» acaba apareciendo ya como «hecho anecdótico», apenas un «mero pudor estilístico», o ya como la «ignorancia de aquellos factores subjetivos» por los que pasaría todo aquél que tuviera la voluntad de «hacer teoría objetiva»<sup>670</sup>. Es por eso que a Nicol llama la atención sobre el hecho de que para la filosofía, la «omnipresencia del yo» no debería considerarse como «una mera cuestión de gusto», pues el «filósofo» deberá tomar «decisiones intelectuales comprometedoras» ante tal presencia del yo, porque tal fenómeno pudiera servir de base para un «falsa noción de la filosofía», pues si se aceptase «la implicación de la persona en la idea», ello produciría unas «consecuencias insoslayables respecto del concepto de verdad»<sup>671</sup>. Pues si aparece un yo «imperativo y absorbente», no sería posible otra opción que la de aceptar que: «no se puede servir a dos amos», recayéndose en la única alternativa que le parece obvia: «o se sirve al yo o se sirve a la filosofía»<sup>672</sup>.

Porque tampoco hay que desdeñar las posibles inconvenientes del yo, ya que también puede acabar siendo «tedioso», como un «pintor» que sólo hiciese «autorretratos». Y, sin embargo, «el yo es el gran tema», es siempre un «tema de interés inagotable para cada uno», pero «el yo ajeno también», dado que «el ajeno es

---

<sup>669</sup> «[...] Era inevitable, de todos modos, que alguien intentase forzar la posición de Ortega y llevarla al límite de su posibilidad implícita. Así ha surgido una peculiar doctrina “personalista”, según la cual habríamos de considerar que la filosofía no es representación de la realidad, sino “confesión personal”...», *ibidem*.

<sup>670</sup> «Este personalismo ya no es una teoría de la persona humana es una teoría de la filosofía en general, o una “filosofía de la filosofía”, en la cual se afirma que toda teoría es, de hecho, subjetiva y relativa, aunque el autor rescate su yo personal cuando la formula e intente hacer con ella ciencia verdadera. Semejante recato se interpreta entonces como un hecho anecdótico más, como un mero pudor estilístico; o bien se interpreta como la ignorancia de aquellos factores subjetivos que acusaría todo el que tiene la vana pretensión de hacer teoría objetiva. [...]», *ibidem*, pp. 237-238.

<sup>671</sup> «[...] La omnipresencia del yo, aunque resulte embarazosa para el gusto, no es en filosofía una mera cuestión de gusto. El profano podrá decir que le gusta o no le gusta, anecdóticamente, la preeminencia del autor en la obra. El filósofo, por su cuenta, no podrá por menos de tomar ante el hecho decisiones intelectuales comprometedoras, por razón de las consecuencias que puede traer, cuando sirve de base para una falsa noción de la filosofía. Si se aceptara en esos términos la implicación de la persona en la idea, resultarían de ello consecuencias insoslayables respecto del concepto de verdad.», *ibidem*, p. 238.

<sup>672</sup> «[...] Cuando se tiene un yo que es tan imperativo y absorbente, hay que reconocer que no se puede servir a dos amos. Porque la ciencia es servicio, en el cual ingresa el yo libremente, o libremente queda exento del servicio. La alternativa es clara: o se sirve al yo o se sirve a la filosofía. [...]», *ibidem*, p. 239.

un símbolo del propio», es siempre «su complemento», «su cara “mitad”». De eso parte la atracción por la subjetividad ajena, no sólo la propia que se percibe en el ensayismo, pues «el prójimo nunca nos es extraño por completo», debido a que la vida de ese prójimo «realiza posibilidades que en germen se encuentran en nosotros mismos». Por lo tanto, es una vida que podemos «compartirla siempre», de ahí el particular interés del «libro de memoria», pues a diferencia de la ficción novelesca, no es necesario «fingir la relación simbólica», ya que «los personajes son todos reales», o sea, que de alguna manera son «parte de nosotros mismos» y la curiosidad de tales personajes será mayor si éstos se sitúan sobre el «nivel medio de los hombres»<sup>673</sup>. Nicol pone como oportuno paradigma el de Rembrandt: sus autorretratos gustan porque «son patéticos», porque «permiten atisbar la vida patética» de un pintor cuya valoración radica en que «ha pintado obras grandes no patéticas», «no autobiográficas», puesto que las «memorias» no bastarían para llegar a la genialidad literaria. Por lo cual pudiera lanzarse una hipótesis inquietante que sirve para comprender la justa medida en que el ensayo administra lo subjetivo en su discurso: «las memorias son un *by-product*», esto es, un «producto residual de un genio ya probado en otros menesteres»<sup>674</sup>.

#### LA SUBJETIVIDAD AJENA COMO OBJETO

El «otro» concentra el interés ensayístico, mas no sólo a través de la mera referencia a una personalidad, sino atendiendo a la vivencia de determinados objetos

<sup>673</sup> «*Le moi est haïssable*, ha dicho Pascal. Tal vez no, tal vez no tanto. No odioso, pero ciertamente puede hacerse tedioso. Un pintor que no pintase más que autorretratos resultaría a la postre aburrido, aunque sus autorretratos fuesen tan maravillosos como los de Rembrandt. Pero unas memorias de Rembrandt, si las hubiera escrito, serían apasionante. El yo es el gran tema, el tema de interés inagotable para cada uno; y el yo ajeno también, en tanto que el ajeno es un símbolo del propio, es su complemento, su “cara mitad”. El prójimo nunca nos es extraño por completo. Por esto lo llamamos prójimo: su vida, aunque sea muy distinta de la nuestra, realiza posibilidades que en germen se encuentran en nosotros mismos. Su vida podemos, pues, compartirla siempre. Lo cual explica que un libro de memoria se lea con más voracidad que una novela. Aquí no hay que fingir la relación simbólica: los personajes son todos reales, son parte de nosotros mismos, así el autor que cuantos han entrado en relación con él. Y la curiosidad que sentimos por el yo ajeno aumenta en la medida en que los personajes son conocidos, han alcanzado por sus obras o sus actos, los que sean, algún género de excelencia que los sitúa, como objetos predilectos de la atención, por encima del nivel medio de los hombres.», *ibidem*, pp. 239-240.

<sup>674</sup> «[...] Aparte de que son buenas pinturas, los autorretratos de Rembrandt nos apasionan porque son patéticos, porque nos permiten atisbar la vida patética de un pintor al que consideramos genial porque ha pintado obras grandes no patéticas, no autobiográficas, lo mismo que van Gogh. Nadie puede ser genial escribiendo solamente unas memorias. Las memorias son un *by-product*, el producto residual de un genio ya probado en otros menesteres.», *ibidem*, p. 243.

que éste ha experimentado y ha reproducido en algún tipo de enunciado. Es decir que esta vivencia asimiladora de algo, supone una «mirada» particular que puede compartirse con los demás a través de su fijación en un objeto artístico que reproduzca tal «visión». El lector al asumirlo incorpora tal «visión» ajena a su acervo y puede echar mano de ella en el momento en que la circunstancia le enfrente con un caso semejante al que tal obra alude. Eso es lo que intenta dejar claro Martín Gaité, tras dar dos ejemplos en los que un individuo al contemplar un paisaje usa una referencia pictórica que le sirve de analogía —o de prisma— con el que puede complementar su percepción; del mismo modo que ante un mar embravecido puede recordar los versos de un poema que tuvieron ese mismo objeto como tema. Es entonces cuando asevera que el individuo no ve el objeto «directamente» sino que se incorpora a la mirada de otro sujeto que dejó fijada su visión personal en un objeto artístico —el cual, ciertamente, siempre intenta ser una experiencia o conciencia de algo, a la que está invitado el lector.

En ambos casos, la realidad no se está mirando con los propios ojos, sino a través de los de alguien que ya ha muerto, pero que antes de morir intuyó que aquello que miraba no moriría jamás y quiso dejar constancia de la eternidad vislumbrada, fijando lo que vio durante una infinitesimal parcela de esa eternidad en una fórmula propuesta a los que habían de vivir después de él, como instándoles a que mirasen espectáculos parecidos bajo aquel mismo prisma.<sup>675</sup>

Ese otro que ya no existe quiso fijar lo específico de su vivencia de esa cosa que sabía perdurable, en un objeto artístico. Al hacerlo, se valía de dos aspectos que podían garantizar la utilidad de su acción. Por un lado era sabedor de que esa «cosa» vivida le iba a sobrevivir, ya fuere por su propia naturaleza perenne o ya porque sea un fenómeno que puede acaecer de manera semejante a lo largo del tiempo; de manera que disponía de un objeto referencial que el lector siempre iba a reconocer y que podía encontrar en su circunstancia en cualquier momento. Por otro lado, fijando su vivencia, a través de una elaboración artística de cualquier género, logra dar una «óptica» particular, una visión emanada de una personalidad específica, que el lector no sólo puede vivificar con su lectura, sino que una vez leída podrá servirse de ella, rescatándola de su memoria cada vez que deba enfrentarse a tal objeto en su realidad. Esa mirada, que como apuntaba Savater es ya una interpretación, afianza algo tan evanescente como su íntima vivencia de una cosa y, gracias a lo perdurable de este

---

<sup>675</sup> Martín Gaité, «Tras la pregunta», *El cuento...*, I, 7, p. 51.

referente, tal mirada o experiencia es trasladable a los demás, que son convidados a inocular en ella su propia subjetividad.

Sigue siendo central esa condición de que el ensayo sea un discurso que «opina sobre temas», pues recoge la «emanación natural de nuestra toma de contacto con la vida», es decir, que conforma la «expresión de una experiencia personal» que se intenta «reflejarla adecuadamente» con el siempre constante objetivo de «atraer al lector» esperando «conciliar la profundidad y la gracia»<sup>676</sup>. Puede ser que esta condición sea la que vincule al ensayo a ese «saber intermedio» entre la «vida espontánea» y la «cultura consagrada», un saber que es «universal», de ahí la convicción de que «nuestras experiencias individuales son iguales a las experiencias de los otros hombres» o que, cuanto menos, pueden ser «reproducibles por otros». Se trata pues de una «universalidad» más bien «intuitiva» y no tanto «inductiva»<sup>677</sup>. Quizá el ensayo «comparta con el sistema» este aspecto: «la afirmación de la incondicionalidad del sujeto», pues De la Higuera, aunque parezca paradójico, comprende que «ensayo y sistema» son las «dos caras de una misma moneda». Porque comprende que el ensayo afirma el «carácter soberano del sujeto que da a su subjetividad la figura de un mundo», mientras que el otro constituye el «ámbito entero de la objetividad desde la subjetividad proyectiva»<sup>678</sup>.

He ahí el valor sustantivo de la mirada o interpretación subjetiva de cualquier individuo que se dispone a *reproducir* un objeto referencial: un hecho, cualquier elemento material o el conjunto de todo ello. Frente a lo cual, la pretensión de cualquier sujeto que quiera presentarse como simple y exacto *medio* para traducir a enunciado unos determinados hechos, no puede menos que despertar el menosprecio

---

<sup>676</sup> «Buena parte de cuanto se escribe aparece en forma de ensayo, es decir, en el de una prosa libre y flexible en que el escritor opina sobre temas que le interesan. Pues el ensayo es suma de opiniones, emanación natural de nuestra toma de contacto con la vida, expresión de una experiencia personal, que para reflejarla adecuadamente y atraer al lector, intenta conciliar la profundidad y la gracia. Nadie necesita tanto como el ensayista lo que Marichal llama voluntad de estilo.», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 59.

<sup>677</sup> «4. Ese saber intermedio entre la vida espontánea y la cultura consagrada es universal; se basa en la fe de que nuestras experiencias individuales son iguales a las experiencias de los otros hombres o, por lo menos, reproducibles por otros. Esta universalidad no es inductiva, sino intuitiva. [...]», Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», *El sistema...*, p. 49.

<sup>678</sup> «[...] Es cierto que el ensayo, como actitud experimental, por su circunstancialidad, momentaneidad y fragmentarismo, se opone al espíritu de sistema, pero comparte con el sistema la afirmación de la incondicionalidad del sujeto: ensayo y sistema son las dos caras de una misma moneda, el uno afirmando el carácter soberano del sujeto que da a su subjetividad la figura de un mundo (sujeto que, con las palabras de Lukács, realiza “una toma de postura originaria y profunda respecto del todo de la vida”), el otro constituyendo el ámbito entero de la objetividad desde la subjetividad proyectiva. [...]», De la Higuera, «El lugar del ensayo», p. 53.



que suscita el ignorante de su verdadera función o quien engaña torpemente a su destinatario.

¿Por qué me suscita siempre la impresión de un actor que sobreactúa quien declara no estar ejerciendo otro papel que el del objetivo expositor de la realidad o imparcial mensajero de los hechos?<sup>679</sup>

El descarte de esta voz que se cree transparente transmisor de unos objetos sin mácula de subjetividad, con la desconsideración que tal pretensión implica respecto a la posible utilidad de lo subjetivo, tampoco lleva a Sánchez Ferlosio a abandonarse a un aprecio de la vivencia personal como valor intrínseco —más allá de si luego esta vivencia sea volcada o no en algún objeto literario o artístico. Sobre todo cuando estas vivencias pretenden ser usadas como interpretación superior a las demás, por saberse como testimonio de primera mano de la cosa acaecida.

Las llamadas «experiencias personales» quizá sean necesarias y hasta puedan reportar en ocasiones alguna utilidad, pero es de todo punto imprudente e inadecuada la garantía que suele atribuírseles; me refiero a la autoridad casi tiránica con que se impone el que dice: «¡Es que esto yo lo he vivido en carne propia!»; precisamente por ser las que siempre nos afectan con placer o con dolor, tales experiencias son las más fuertemente amenazadas por distorsiones o arreglos ideológicos.<sup>680</sup>

La implicación íntima en la vivencia del acontecimiento no puede tomarse como dato incontrovertible que ratifique una interpretación sin réplica —bastante cerca de los anteriores celos de Nicol. Al contrario: sólo tendrá valor en tanto que sea considerada dentro de la multiplicidad de miradas que pueden conocerse para comprender tal fenómeno. Ser testimonio «directo» puede suponer un valor para sumarlo a otras interpretaciones sobre tal cosa y así tratar de comprender con mayor amplitud su realidad. No obstante, en tanto que ésta es la experiencia subjetiva de quien ha estado implicado en tal suceso, ello suele ser lo que, precisamente, incentiva e inflama la elaboración de esa visión, cuando es enunciada a los demás. Se trata del viejo debate sobre el «testimonio»: su valor radica en que es una vivencia real de la cosa que se ha podido trasladar a discurso —aunque siempre sea precariamente. Pero los mismos y afortunados condicionamientos subjetivos de tal experiencia hacen de

---

<sup>679</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 79.

<sup>680</sup> *Ibidem*, p. 83.

ésa una mirada más sobre tal cosa, a la que puede invitarse al otro receptor, mas no establecerse como particularmente privativa respecto a tantas otras<sup>681</sup>.

El interés por la subjetividad ajena suele tomar como asidero la consideración de la persona misma: su carácter y su figura, y el pasado que gravita en ésta. En un capítulo de su itinerario, Savater da una sugerente ráfaga sobre otra modalidad de narración juvenil: la aventura cinegética, teniendo como paradigma las crónicas de Kenneth Anderson<sup>682</sup> sobre sus andanzas de caza mayor en la India. Tras sumergirse en ese subgénero y tratar de extraer los ingredientes que dan atractivo a ese tipo de relato, se ve llamado a concentrarse en ese individuo que es, a la vez, protagonista y escritor de esos relatos; lo sugestivo es que lo hace a partir de su imagen misma, captada en una fotografía. Convertido en uno de sus retratos prototípicos que complementan sus crónicas, esta fotografía es glosada para tratar de sonsacar ese carácter fascinante inclinado a las hazañas más aguerridas, y para demostrar el apego savateriano hacia tal individuo<sup>683</sup>.

La descripción se atiene a esa *combinatoria* que se produce en la figura del inglés colonial, que antes ha empezado a presentar. Se trata de la mezcla entre su condición de «inglés»: la impermeabilidad que le permite conservar unos modos anglosajones allá donde esté y su ubicación en un lugar con unas condiciones humanas y naturales totalmente distintas, pero en el que es capaz de ser lo bastante sensible a éste como para reconocer, vivir y contar una experiencia épica de ese mundo. La mezcla de la sofisticación anglosajona y el mundo primigenio de la naturaleza india, entre el cosmos y el caos, se reproduce en la observación dicotómica del retrato: la apariencia delicada de su posado, con la cuidada disposición del sombrero y el bigote, junto a la comparecencia fiel del perro y frente a esto, el recuerdo del trance que subyace en ese animal cuando protagonizó la salvación de su amo; o la tensión entre el cumplimiento de la formalidad del retrato y los árboles del fondo que, aunque todavía domésticos, parecen anunciar el reino de la aventura; o la

---

<sup>681</sup> Quizá en eso pensaba Stendhal en *La cartuja de Parma* [*La Chartreuse de Parme*] (1839), cuando metió a su Fabrizio del Dongo en la Batalla de Waterloo y justamente su limitada percepción de ese acontecimiento vivido de primera mano le lleva a dudar de haber estado o no en ella.

<sup>682</sup> Kenneth Anderson (1910-1974) fue un inglés nacido y radicado en la India británica que combinó su actividad aventurera como cazador de tigres y leopardos «devoradores de hombres», así como de elefantes, en el sur de la India, con la de escritor de sus aventuras cinegéticas en siete títulos de notable difusión entre 1954 y 1970, (más otro póstumo en 1976).

<sup>683</sup> *Vid. fig. 4, p. .*

impaciencia que se sospecha bajo la afable disposición para ser fotografiado, mientras está deseando emprender ya su acecho a la fiera.

[...] Ahora le veo en una de las fotografías que ilustran sus libros, tocado con su sombrero de ala caída y corte militar, las guías del bigote rojizo erguidas como gallardetes; sobre sus rodillas descansa *Nipper*, el perro vagabundo que le salvó la vida, advirtiéndole de la presencia del diablo moteado de Gummalapur, cuando el leopardo se disponía a saltarle encima desde el techo de una choza indígena, al fondo de la imagen, los primeros árboles, todavía casi domésticos, que marcan el comienzo de la jungla. Parece haberse sentado un momento para cumplir el demasiado ceremonioso ritual de la foto y estar deseando levantarse para ir a su *machán* a iniciar el acecho, pues ya la llamada del *sambar* indica que el tigre comienza su ronda. Pienso que es el único hombre a quien realmente puedo decir que envidio.<sup>684</sup>

Tras la exploración activa de ese retrato en la acción detenida que contiene y el relato excitante que casi desprende cada elemento captado, así como las distintas tensiones de ese carácter que ahí se concentran, surge una confesión tan abrupta y parca como insinuante: la envidia hacia esa persona y ese deseo por la experiencia ajena, por devenir otro, que es el fermento de toda esta inclinación hacia las subjetividades foráneas, que suele incitar buena parte del género ensayístico como suele suceder en el resto de la literatura<sup>685</sup>.

Una afición por el otro que en Martín Gaité tiene un caso paradigmático con su obsesión investigadora durante seis años por el desdichado caso de Melchor Rafael de Macanaz<sup>686</sup>, que le llevó a su celebrada monografía: *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento* (1970). Menos de dos años después publica un artículo<sup>687</sup>, aprovechando el reciente segundo centenario de su nacimiento y la cercana publicación de su estudio. Este artículo es una perfecta muestra del «vínculo personal» entre sí misma y ese personaje olvidado que se convirtió en su objeto de estudio, cuya figura y desgracia glosa sumariamente en esta pieza. Cuando está por concluir el extenso artículo, relata el momento en que se comprometió definitivamente con este proscrito, redundando en esa necesidad tan gaiteana de contar la generación misma de las labores que desembocan en su obra. Pinta la escena

---

<sup>684</sup> Savater, «El acecho del tigre», *La infancia...*, p. 111.

<sup>685</sup> Es decir, la ambición de ser el proteico Tiresias, en quien Eliot vio el alma que concentra en sí toda la experiencia humana posible en *La tierra gastada* [*The waste land*] (1922).

<sup>686</sup> «[...] Yo solía decir por entonces que Macanaz era el chulo de la Martín Gaité, porque ningún hombre, ni vivo ni muerto ni inventado, me había costado tanto dinero, ni había puesto tan a prueba mi paciencia. [...]», «Nota a la cuarta edición», *El proceso de Macanaz: historia un empapelamiento*, Barcelona, Anagrama, 1988.

<sup>687</sup> En *Revista de Occidente*, enero de 1971, incluido un año después en *La búsqueda...*, justo un año antes en enero de 1970 apareció la primera edición de *El proceso...* (Madrid, Moneda y Crédito, 1970).

con esa pulsión narrativa que también caracteriza su voz, se describe en un archivo leyendo una carta manuscrita del propio desterrado en la que el viejo político, tras una gris argumentación sobre sus conflictos políticos, muestra un súbito quiebro, deja a un lado todo su razonamiento exculpatorio, evalúa el dudoso porvenir de lo que está escribiendo con tanto ahínco y sopesa la probable ausencia de un posible lector para lo que escribe. Un instante en que se sintió requerida por esa voz escrita y, como es privativo de Martín Gaité, junto a la epifanía en un interior: la ventana y la mirada al panorama exterior.

En una de aquellas cartas demenciales y obsesivas de su vejez, escrita en París, me parece, Macanaz<sup>688</sup>, una mañana, me habló por primera vez directamente. Estaba yo leyendo la carta con cierta desgana porque venía repitiendo lo mismo, que la política de contemporalización con la Santa Sede no había hecho más que torcer el derrotero tomado por los negocios bajo su ministerio, que había que mantener a raya a la Inquisición, en fin, el machaconeo de siempre pero más deshilvanado, y en una letra tenue y evaporada, temblorosa, quién sabe si dirigida por un puño agarrotado de frío. De pronto el hilo del discurso se le fue por completo y tuvo una ráfaga de lucidez, se quedó mirando al futuro de sus papeles, tuvo miedo a la caducidad de cuanto estaba diciendo, miedo de estar hablando en el vacío, para nadie. Era la primera vez que yo lo veía así, y me sobrecogió. Le vi asomar la cabeza, sacarla fuera de aquellos montajes con que se había venido defendiendo, y mirar hacia el futuro, mirarme a mí, a quién si no. Entonces fue cuando me dijo que acaso aquello que venía escribiendo con tanta urgencia no lo iba a recoger nunca nadie, que aquellas líneas se iban a quedar para siempre sin destinatario, me lo decía como para que se lo desmintiese. Era una mañana de sol. Recuerdo que durante mucho rato, a través de la ventana del castillo<sup>689</sup> donde también Macanaz en sus años de auge había estado revolviendo papeles muchas veces, me quedé mirando fijamente el campo de la provincia de Valladolid, concretamente un cerro bajito que se dibuja a la derecha y al cual luego subí algunas tardes. En aquel momento juré fidelidad a «mi muerto» con la misma seriedad con que podía habérsela jurado delante de un altar, supe que sólo me tenía a mí y que yo, desde luego, no le fallaría. Aquella carta arrugada y pequeñita, sin noticias interesantes de ningún tipo, obsesiva y absurda, perdida entre el denso hojaldre de otras iguales en el corazón de un legajo voluminoso y abrumador estaba dirigida a mí, por el simple hecho de que jamás la habría leído nadie. También yo hubiera podido no toparme con ella o haberla empezado sin terminarla, sin llegar a

---

<sup>688</sup> La carrera política de Melchor Rafael de Macanaz (1670-1760) acabó cayendo en desgracia a partir de 1715 cuando se exilió en París, abriéndosele un proceso por parte de la Inquisición y sin lograr que la monarquía interviniese en su favor. Su caída tuvo que ver con su defensa del llamado «regalismo», esto es, la defensa de los derechos exclusivos e inherentes al monarca y su Estado (*ius regalia*) frente a las prerrogativas del Papa y su Iglesia, como supremo soberano de todos los reinos católicos. En el momento de escribir esa carta está en pleno exilio parisino. Sólo volvería a España en 1748, cuando fue prendido y encarcelado por Fernando VI en un castillo de La Coruña y no sería liberado hasta 1760 por un flamante Carlos III, ya con noventa años, muriendo pocos meses después en su ciudad natal, Hellín (Albacete).

<sup>689</sup> Se trata del Castillo de Simancas (provincia de Valladolid) que desde 1540 es sede del primer archivo de la Corona de Castilla, el «Archivo General de Simancas» y que Martín Gaité frecuentó a partir de 1964, en paralelo al «Archivo Histórico Nacional» en Madrid, para investigar y redactar su monografía sobre Macanaz. De ahí que imagine el hecho de que ese mismo archivo de Simancas fue también visitado por el propio Macanaz más de dos siglos antes.

aquella frase que me estaba destinada; en esta vida todo es casual, de acuerdo, pero el caso es que la leí y que significó mi vinculación definitiva con Macanaz. [...].<sup>690</sup>

El afecto por el sujeto se demuestra en cómo percibe la figuración de la persona a través del rastro que dejó en esa desaliñada carta: la letra borrosa le hace sospechar su puño tomado por el frío; el quiebro argumental le lleva a imaginar ese hombre en un raptó clarividente, meditando el futuro incierto de lo que explica y, al fin, dirigiéndose a ella. La figura también se le hace presente a través del lugar en donde ahora está consultando la carta: el castillo de Simancas, donde también acudió el político para consultar el archivo decano de Castilla<sup>691</sup>. Tras ello, la promesa de fidelidad a alguien desamparado que «no tiene a nadie más», un repentino voto que viene justificado por la misma contingencia del hallazgo. Pues se trata de un mínimo pasaje en una epístola desvaída y cargante entre tantísimos documentos, una suerte que, de tan recóndita, parece volverse en indudable destino: esa carta era para ella, pues toda casualidad puede decantar su reverso, la necesidad. El afán de todo ese pasaje está dirigido al carácter y la figura misma de ese individuo disgregado que es revivido en un diálogo traspuesto<sup>692</sup>. Con ello, Martín Gaité consigue exponer al lector tanto su objeto de interés como su particular vivencia de éste. Ante esa carta de Macanaz aparece «una escritora dispuesta a entregarle su tiempo y a desenredar el enredo de su biografía». Mas, lo fundamental es que tal «enredo conectaba

---

<sup>690</sup> Martín Gaité, «En el centenario de don Melchor de Macanaz (1670-1760)», *La búsqueda...*, pp. 58-59.

<sup>691</sup> En esos días, el 17 de junio de 1966 desde Simancas, le envía una postal a Benet con una fotografía de la entrada de ese castillo en la que le hace una fugaz referencia a su lidia con esas cartas de Macanaz: «Realmente con este pobre Macanaz se portaron muy mal. Ahora que él, escribiendo cartas, se desahogó lo suyo. ¡Cuántas hay aquí, Dios, cuántas! Y qué gusto se está en en este retiro. Os recuerda. Calila.», *Correspondencia*, José Teurel [ed.], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 123.

<sup>692</sup> En una carta anterior a Benet (Madrid, 11 de mayo de 1966), explica cómo ha acabado desarrollando una relación con esa figura casi olvidada: «[...] Cuando empecé a sentir curiosidad por Macanaz, lo consideraba como algo que estaba fuera de mí en el tiempo y en el espacio, algo ahí plantado, muerto y dócil, cuya conquista sería más o menos fácil, pero que de ninguna manera iba a implicar una relación mía con él, en el sentido de que su vida pudiera influir sobre la mía o de que la búsqueda de su rastro pudiera llegar a entretenerse con todas mis preguntas y búsquedas de otro tipo, hasta llegar a ser todo la misma incógnita. [...] No quiero hacer literatura sobre Macanaz (una biografía novelesca, etc.) pero mi relación con él sí es, en efecto y como tú adivinas, completamente literaria. [...]» y más adelante se refiere a su exploración de esa figura a través de sus cartas: «[...] Mi gran fallo estriba en que yo aún no he sido capaz de enjuiciar el peligro político real que pudieran entrañar estos papeles tan cruelmente arrancados al obsesivo octogenario. Sólo me interesan por la justificación que suponían para su desgraciada vida, por la protesta que significan contra la derrota, la vejez y la “realidad” circundante que se negaba a aceptar, por la noticia que dan de su verdadero alentar, del tiempo que le iba acorralando.

[...] Comprenderás, pues, que la herrumbrosa vida de un ser que sólo como nombre figura en los manuales y sobre la que han caído tantos nuevos estratos de tiempo y de palabras me interese, sobre todo, por su misma ineficacia y como símbolo del universal envejecimiento de todos los intentos y pasiones», *ibidem*, pp. 117-119.

nítidamente con los suyos propios» y ayudaba en esa necesidad de «comprensión de una vida en sus matices y sus embustes, sus trampas y autoengaños», tratándolo «no como a un muerto, *su* muerto, sino como a un ser vivo»<sup>693</sup>.

Otro tipo de aproximación es aquél que considera a un autor con respecto al discurso sobre sí mismo que su labor creativa ha ido destilando. Esto es, pensar en el individuo, pero también en el propio «mito» al que éste se ha adherido a través de su labor creativa. Tal mirada doble es la que proyecta Valente sobre uno de los poetas que más interés despertó en el ensayismo que trata la poesía, especialmente tras su muerte en 1963. Tanto Valente, como Gil de Biedma o Goytisolo dedicaron distintos artículos en torno a los diversos géneros de su obra y siempre con un engarce con la persona del poeta. En un ensayo marcado por su reciente muerte en el exilio, Valente establece cómo el individuo Luis Cernuda ha acabado fundiéndose al propio mito que en su obra había hecho suyo: la «quimera», que usada en su doble significado titula su último poemario<sup>694</sup> pero que, de alguna manera, identifica al conjunto de su obra, marcada por el hiato entre *La realidad y el deseo*.

Valente se sirve de la densidad significativa de esa «desolada Quimera» en su doble semántica, a la que se le suma otra huella literaria como es la de un poema prosístico de Baudelaire que usa la misma anfibología de la «quimera» vinculada a un individuo y cuya relación con el uso de Cernuda es bien plausible. El mito de la Quimera absorbe al individuo: adopta y se transmuta en su rostro feroz, lo que es

---

<sup>693</sup> «[...] Y creo que no he encontrado todavía otro texto tan hermoso, tan vibrante, para justificar la elección del tema de un libro como el que ella misma explica, en un artículo de *Revista de Occidente* recogido en *La búsqueda de interlocutor*, al evocar el alfilerazo de una carta de Macanaz hallada entre múltiples papeles suyos y sin nada demasiado particular, excepto el “miedo a la caducidad de cuanto estaba diciendo, miedo de estar hablando en el vacío, para nadie”. Pero la lectora de esa carta con las reivindicaciones de siempre de Macanaz era una escritora dispuesta a entregarle su tiempo y a desenredar el enredo de su biografía: lo que pasa es que ese enredo conectaba nítidamente con los suyos propios y la urgencia también de emprender ese ejercicio de comprensión de una vida en sus matices y sus embustes, sus trampas y autoengaños, como si de veras pudiera tratarse a Macanaz no como a un muerto, *su* muerto, sino como a un ser vivo (que es como iba a respirar el libro). [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», pp. 10-11.

<sup>694</sup> Como es conocido el término «quimera» incluye, al menos, un par de significados de los que se sirve Cernuda para su título: *Desolación de la Quimera* (1962). El del monstruo mitológico: «1. f. En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón.» y el idealista: «2. f. Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo.». De la primera acepción mitológica también deriva la tercera: «3. f. Pendencia, riña o contienda» (*DRAE*) y ambas también se usan en el artículo de Valente para vincularlo al erizado carácter de Cernuda. El juego con este doble significado también lo usa el poeta en su título al usar la sustantivación del verbo «desolar», que tanto puede indicar: «destruir», aplicado tanto al hecho emblemático de la muerte del monstruo mitológico por Belerofonte a lomos de Pegaso, como a la propia destrucción de la *quimera* personal, que sería lo propio del otro par de significados de «desolar»: «2. tr. Causar a alguien una aflicción extrema» y «3. prnl. Afligirse, angustiarse con extremo» (*DRAE*).

trasunto de que incorpora la tintura airada de la bestia: «imagen dura, obstinada, amarga» como una «amenazadora señal». Este «duro mito» en su «desolación», que él mismo tomó para su creación, consigue sustanciar perfectamente no sólo ese ánimo enojado sino el quebranto por el deseo mutilado —que es su causa—; un mito que para Valente contiene todo Cernuda —su obra y su persona— y que lo define mucho mejor que las torpes clasificaciones que alguna crítica usó en ocasión de sus necrológicas y que Valente debió sufrir, rebatiéndolas con este artículo.

La imagen de Luis Cernuda es ya la del poeta identificado con su propia, enorme, desolada Quimera. Nada se interpone ahora entre él y su mito: imagen dura, obstinada, amarga, superpuesta a su persona y a su palabra como amenazadora señal o, en efecto, «como uno de aquellos cascos horribles del enemigo»<sup>695</sup>. Cernuda ha asumido en silencio el rostro de su propia Quimera.

[...]

Fantasma airado, desolada Quimera, duro mito. Mito que sobrepasa hoy en su crecimiento poderoso la mezquindad apreciativa, la lejanía o el desconocimiento. Mal cabe Cernuda en la exigua embocadura de la clasificación o el casillero. Mal puede recluirse en un tema: poeta de la soledad, como se ha dicho. ¿Pues cabe acaso en esa sola etiqueta cuanto en su obra sobrecrece la soledad o la conciencia lacerada de la «falacia de nuestro trato humano»<sup>696</sup> para cantar la compañía deseada, el milagro suficiente de la solidaridad ejemplar, la persistencia de la memoria o de la estirpe, el destino futuro de la propia palabra? ¿Cabría en esa sola etiqueta quien ha escrito algunos de los más estremecedores poemas de amor de nuestra lengua?

[...]

Mito próximo y necesario el de Cernuda, mito a cuyo crecimiento no ha contribuido poco, por vía negativa, el silencio tenaz y desproporcionado que ha venido rodeando su obra en un medio literario donde el elogio, por prodigalidad necia, halago interesado o miedo hirsuto, ha dejado de tener significación crítica o moral de índole alguna.

Empieza ahora a crecer ese mito, a encontrar su respuesta en nuestro reconocimiento y su obra perduración en la nuestra. Entretanto, el poeta reside ya —no acabado, completo— en su Quimera.<sup>697</sup>

---

<sup>695</sup> Pertenece a un poema en prosa de Baudelaire muy cercano al tema: la *quimera* que cada uno soporta y la que aparece en la cernudiana *Desolación de la Quimera*. La frase citada por Valente aparece en cursiva en esta reproducción del tercer párrafo al que pertenece: «Pero el monstruoso animal no era un peso inerte; envolvía y oprimía, por el contrario, al hombre, con sus músculos elásticos y poderosos; se prendía con sus dos vastas garras al pecho de su montura, y su cabeza fabulosa dominaba la frente del hombre, como uno de aquellos cascos horribles con que los guerreros antiguos pretendían aumentar el terror de sus enemigos.» [«Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.»], Baudelaire «Cada uno, con su quimera» [«Chacun sa chimère»], *Pequeños poemas en prosa* [*Petits Poèmes en prose*] (*Le Spleen de Paris*), VI, (1869).

<sup>696</sup> v. 4 de «Malentendu», *Desolación de la Quimera*: «Fue tu primer amigo literario / (¿Amigo? No es palabra justa), el que primero / Te procuró experiencia en esa inevitable / Falacia de nuestro trato humano: / Ver cómo las palabras, las acciones / Ajenas, son crudamente no entendidas. [...]».

<sup>697</sup> Valente, «Luis Cernuda en su mito», *Las palabras...*, III, pp. 210-212.

El manido epíteto de Cernuda como «poeta de la soledad» es respondido con una enumeración de todas las cercanías de su poesía con lo opuesto a ese estado: el anhelo de compañía, la solidaridad o el amor, así como otros temas que van más allá de esa soledad: la perduración de la memoria o el destino de su mensaje. Estas características del mito en el que está todo Cernuda: el temperamento esquinado y el sentimiento desengañado, debido a su condición problemática es percibido por Valente como la causa de la general indiferencia de la que su obra fue víctima en España hasta su muerte, especialmente en los ámbitos literarios más oficiales<sup>698</sup>.

Desaparecida la persona, el mito que lo ha embebido, el que sirve para definirlo y así comprenderlo, «crece»; en una afirmación que constata lo que ocurre en su presente pero que vista décadas después, parece casi profética. Ese crecimiento lo observa en dos sentidos, tanto en el «reconocimiento» al individuo y su experiencia vital, como en la «perduración» de su obra, que insuflará la de tantos otros poetas que lo heredan como referencia lírica (sobra apuntar la importancia de éste en la poesía de Valente o Gil de Biedma). La desaparición de la persona implica la conclusión de su experiencia y así, ya del todo delimitada, sólo queda aquello que es asimilado por el mito que su obra y su persona fueron elaborando durante su vida. Por eso no lo considera «acabado» sino «completado» al concluir su ciclo vital y quedar de él sólo la quintaesencia que ha absorbido ese mito que lo constituye.

Por tanto, la aproximación a Cernuda se hace del lado de esa subjetividad, de la persona y su temperamento, de su acritud y su deseo frustrado, lo cual implica a su obra, mas ésta se ve siempre como emanación de una alma concreta y sus problemas. La relación entre esa obra y la persona se aúnan en el mito que, usado en su obra, acaba por contener la propia subjetividad cernudiana, más aún cuando ha dejado de existir como individuo. El objeto de interés reside en ese sujeto y en el modo en que éste se logra transmutar en el mito mismo que su obra ha recreado: el individuo Cernuda, merced a su obra, es ya su «Quimera desolada» —en su doble sentido. Como aquí, en todo el conjunto de *Las palabras de la tribu* se despliega el análisis valenteano de lo poético, que parte de la «experimentación de la poesía del pasado»

---

<sup>698</sup> Salvo algunas excepciones que demuestran el inicio del interés por la obra de Cernuda antes de su muerte (1963): Juan Ferraté y su «Luis Cernuda y el poder de las palabras», *La operación de leer*, Barcelona, Seix Barral, 1960 y el extraordinario volumen de homenaje de la revista *La caña gris* (núm. 6-7-8, Valencia, otoño de 1962), donde aparecen los artículos de Gil de Biedma, «El ejemplo de Luis Cernuda» y Valente: «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», junto a un gran número de otras colaboraciones de entre las que destacan: V. Aleixandre, O. Paz, M. Zambrano, R. Chacel, J. Hierro, J. Gil-Albert, J. M. Castellet...



que esté cerca de «su propio hacer poético», en el que se trata de realizar ese «acto de relacionar a todas las virtuales criaturas poéticas, de interpretarlas y comunicarlas». Se produce en este grupo de artículos la constatación que debe darse «un paso más allá» quizá por una «senda distinta», la que lleva a «explicar lo aparentemente ininteligible» a través del «análisis del contexto» o de otras «referencias ideológicas»<sup>699</sup>.

Un parecido acercamiento a otro poeta, que vuelve a concentrarse más en la persona que en la obra, sería el que emprende Gil de Biedma sobre Juan Gil-Albert. Como es preceptivo, relata el progresivo conocimiento de este poeta a lo largo de su vida. La primera noticia es la de una antología de distintos poetas en la colección Adonais de 1953, que combinaban un muestrario de poemas junto a una fotografía de cada poeta<sup>700</sup>. Ahí descubre al valenciano, confesando que «Recordaba, curiosamente, la imagen más que los poemas»<sup>701</sup>. Como fue ese retrato lo que más incidió en su primera vivencia de él, trata de reconstruirla para ser fiel a su personal encuentro con el poeta. El retrato capta un instante del individuo que suscita intentar averiguar y comprender el alma que ahí aparece. Otra vez, la subjetividad ajena en forma de personaje es el objeto de interpretación, con mayor protagonismo que su propia producción artística. En esa suerte de écfrasis, Gil de Biedma da con premura el decorado de la escena que envuelve al joven poeta, lo evalúa muy específicamente en su grado de acomodación social y presume el ademán de diálogo en el que es captado.

[...] La imagen, en cambio, sí. Ante un fondo de libros, en lo que parecía una habitación de estar discretamente burguesa, junto a un velador donde luce un potiche de cristal, un hombre todavía joven estaba sentado de perfil, en actitud conversadora, como disponiéndose a escuchar después de haber hablado, o a decir algo después de escuchar. Lo que connotaba aquella foto, no sé si deliberadamente, era una naturalidad civilizada, una reticente urbanidad vivaz que quizá no fuese del todo

---

<sup>699</sup> «Así pues, el punto de partida para interpretar el fenómeno poético se le ofrece en principio a Valente como experimentación de la poesía del pasado. Un camino que discurre paralelamente al de su propio hacer poético. Acto de relacionar a todas las virtuales criaturas poéticas, de interpretarlas y comunicarlas: es lo que está recogido en *Las palabras de la tribu*, en el ensayo sobre Miguel de Molinos, en *El fin de la edad de plata* y en tantos otros textos que contrastaban las metodologías críticas al uso, bien fuesen aquéllas que trataban la tradición de la poesía a través de sus precedentes o bien aquéllas otras que, prevalidas del formalismo, subrayaban los instrumentos retóricos, su trabazón, etc., para dar razones y argumentos sobre la transmisión poética, aunque nada dijeran de la naturaleza esencial de la poesía. Había que dar un paso más allá y posiblemente por una senda distinta, aquélla que nos encaminara hacia la primigenia tarea de explicar lo aparentemente ininteligible mediante el análisis del contexto y de otras referencias ideológicas. [...]», García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», pp. 30-31.

<sup>700</sup> Vid. fig. 5, p. .

<sup>701</sup> Gil de Biedma, «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», *El pie...*, p. 767.

ajena a otros poetas representados en la antología, pero que yo no encontré en sus retratos. Esa imagen me quedó. [...].<sup>702</sup>

De la sola disposición del hombre en su escenario, dedujo una actitud distintiva y atractiva que fue el anzuelo que le hizo mantener en la memoria a ese poeta —el aire conversador, la «naturalidad civilizada» y la «reticente urbanidad»— mas siempre desde esa imagen, por más que luego todas esas maneras equilibradas y bien encajadas puedan apreciarse en la inclinación clásica de su obra. Tras este retrato abre su intento de articular una visión global de su obra pero, al poco, necesita volver a citar la intimidad del personaje, esta vez desde otra perspectiva: la alusión a un momento liminar de su biografía, ese tipo de instantes de revelación que transforman para siempre una vida y que en Gil-Albert lo constituye la súbita decisión de volver del exilio.

[...] En uno de sus ensayos autobiográficos está descrito el instante en México — propiamente, quizá no esté descrito sino vuelto a vivir, de una vez para siempre— en que, surgiendo de las profundidades de su ser, formase la inmediata resolución de volver a Valencia. Aquello era elegir —era en 1947— la soledad intelectual y la incomodidad diaria de una situación en falso; visto con la perspectiva de ahora, lo más significativo del exilio fue el regreso, la fecha del regreso. Tenía cuarenta y un años. Le arrastró una corazonada que ha resultado ser lo que él llama «un acto esencial, un hecho espiritual que nos define, y nos resume, verdaderamente. Y que nos traduce en nuestra relación con los demás, o sea que nos deja ver quién somos»<sup>703</sup>. El regreso a Valencia constituye a Gil-Albert en quien definitivamente había de ser, en quien quizá se había presentado desde siempre: un exiliado en su tierra.<sup>704</sup>

En tal acentuación de este momento, así como en la precisión con la que se mencionan las dificultades que éste supone y, sin embargo, la capitalidad de éste para el personaje, hay un verdadero interés por lo subjetivo, por la personalidad específica de la que se está tratando. Aunque el interés está en la explicación de este tipo general de *momentum* vital que determina un devenir y configura definitivamente a un sujeto: esa especie de epifanía que muta por completo una vida. Queda clara, pues, esa hambre por lo experiencial, por el individuo mismo, más allá de que algo de ello pueda ser usado para comprender una determinada obra literaria. Gil de Biedma sonsaca especialmente los aspectos más inquietantes de ese retorno: la «soledad

---

<sup>702</sup> *Ibidem*, pp. 767-768.

<sup>703</sup> Pertenece a «Introducción a *Los homenajes*», *Homenajes e in promptus*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún Diputación Provincial, 1976.

<sup>704</sup> *Ibidem*, pp. 769-770.

intelectual», la «incomodidad diaria» y la «situación en falso», que entiende que no hacen más que hacer efectiva la condición a la que siempre perteneció, antes y después de esa decisión: la de ser «un exiliado en su tierra». De donde se pueden desprender tantos aspectos vitales que convertían a ese alma en *diferente*: la condición de poeta, su papel en la contienda, su sexualidad, su sociabilidad... El retorno a su lugar de origen lo percibe como un hecho ineludible para su obra, pues está del todo radicada en ese emplazamiento tan insustituible y que la interrelaciona con la cultura clásica mediterránea. De ahí que ante una auto-calificación como «provinciano impenitente», se vuelva a recurrir a la «figura» misma del poeta, mas ahora en la propia experiencia que de él ha tenido Gil de Biedma: una escena cotidiana en la que ése le hace de anfitrión en su ciudad y, mientras pasean, ante distintos lugares y cosas que van encontrando, al poeta le brotan observaciones y recuerdos que nada tienen que ver con lo provinciano. Tal contraste entre el arraigo del poeta a su lugar y la proyección general de su inteligencia y su obra, le llevan a una analogía con otro personaje con el que guarda tantos paralelos; pero de nuevo desde la imagen misma de este otro individuo en una situación semejante, también en una calle de su ciudad, charlando con otro joven poeta que le visita.

[...] ¿Provinciano? A veces, paseando en Valencia con Juan Gil-Albert, al detenerse y tomarme del brazo —mientras, ante la casa número 4 de la calle del Grabador Esteve, donde vivió su niñez, encarecía la pureza novecentista y francesa de la fachada, o literalmente repetía unas palabras de Aragon dichas en 1938 en un café local, o bien maliciosamente apuraba el desenlace de alguna pérdida anecdota balcánica, anterior a la primera Gran Guerra, vuelto el rostro hacia mí en toda su expresión ponderativa, inquisitiva y cauta, entre el ruidoso agobio de los transeúntes—, me he acordado de otro oscuro y envejecido señor, también menudo e inmaculadamente vestido, también irrescatablemente mediterráneo, del otro extremo del Mediterráneo, de otra ciudad que apenas, tampoco, puede ser considerada una metrópoli del espíritu, y que fue uno de los seres menos provincianos que han existido en el mundo. Un caballero griego de hace sesenta años, inmóvil en una calle de Alejandría, en una posición ligeramente oblicua respecto al resto del universo, mientras comenta el precio de las aceitunas o las pérfidas maniobras del emperador Alejo Comneno en 1096... Constantino Cavafis, según se muestra en el afectuoso retrato de E. M. Forster<sup>705 706</sup>.

---

<sup>705</sup> El prosista inglés Edward Morgan Forster (1879-1970) conoció personalmente a Cavafis durante su estancia en Alejandría como voluntario de la Cruz Roja Internacional durante la Primera Guerra Mundial, entre 1916 y 1917. El retrato al que se refiere Gil de Biedma corresponde a uno de los libros del inglés, *Alexandria: A History and Guide* (1922). El descubrimiento de su poesía le llevó a convertirse en el gran divulgador del poeta, junto a Arnold Toynbee y nada menos que T. S. Eliot, propiciando su traducción al inglés y permitiendo la gran proyección de la que gozaría su obra después de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>706</sup> *Ibidem*, pp. 770-771.

La similitud entre Gil-Albert y Cavafis va más allá de esa escena urbana gemela y se abre como un índice que antecede tantas otras correspondencias: la vida en ciudades mediterráneas, la íntima asimilación de lo clásico, la soledad vital, la determinación que impone su deseo homosexual... Todo lo cuál también engarza a ambos con Gil de Biedma, igual como Forster se vio enlazado con Cavafis. De modo que Gil de Biedma ha andado los primeros pasos de un extenso artículo, que pretende presentar la poética de Gil-Albert para más adelante introducir su *Valentín*<sup>707</sup>, a través de tres tipos de alusiones al individuo y siempre a partir de la vivencia íntima con la que el ensayista ha ido conociendo a ese hombre.

Para empezar, la aparición casual, en un retrato, de un poeta que desconoce pero del que capta un instante que lo hace sugestivo; luego la delimitación de su *quicio* vital que caracteriza y define toda una experiencia; para al fin recordar su trato directo con el poeta en una escena cotidiana que, sin embargo, despierta una analogía con otro solitario rapsoda. En todas ellas el interés reside en esa personalidad misma, por más que ello pueda servir para dilucidar su obra. El «esfuerzo civilizador» de Gil de Biedma tiene como objeto llegar a formular «cierto aire de urbanidad». Quizá ello sea lo que lleve a este celebrado «tono novedoso» de su poesía, pero que también aparece en su ensayismo en ese mismo «esfuerzo por crear la misma atmósfera». Pues hay en ellos siempre la intención de «deparar una notable experiencia estética»<sup>708</sup>.

Ésta contemplación del otro, que aquí le corresponde a Gil-Albert, pero que Gil de Biedma demuestra en tantas otras figuras, puede ser una de las aplicaciones de su particular «deseo de querer ser poema» centrada en el «envío de uno mismo a través de fingidos autorretratos» y no tanto en una «diseminación del yo en la escritura»; o sea, el «sujeto autoirónico» de Gil de Biedma decide «tatuarse, al pie de la

---

<sup>707</sup> El artículo de Gil de Biedma apareció originariamente en la primera edición de la novela de Gil-Albert, *Valentín: homenaje a William Shakespeare*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.

<sup>708</sup> «[...] Podríamos decir que, en su propio caso, su esfuerzo civilizador se dirigió hacia la creación de cierto aire de urbanidad. Los estudiosos de la obra de Gil de Biedma han señalado la presencia de ese tono novedoso en su poesía. Pero como he intentado sugerir aquí, los ensayos también reúnen dentro de su rica y compleja textura, un esfuerzo por crear la misma atmósfera. (La relación que une *El pie de la letra* con *Las personas del verbo* viene a ser así bastante parecida a la que vincula la poesía con el diario). Entretenidos a la vez que perspicaces, escritos siempre con el fin de deparar una notable experiencia estética, los ensayos de Gil de Biedma decididamente merecen mejor suerte. Tras la muerte del poeta, un lector decía ver en *El pie de la letra* una de las prosas “más hondamente deleitables” escritas en mucho tiempo. No creo que haya exagerado.» (cita de Aurelio Asiain, «Gil de Biedma, entre otros», *Vuelta*, Ciudad de México, año XIV, núm. 160, marzo de 1990, pp. 23-25.), Valender, «Introducción», p. 56.

letra de otros, su nombre propio»<sup>709</sup>, pues su «concepción de la crítica» no puede discriminar una neta «separación entre crítico y creador» o «entre poesía y ensayo», sino que la considera como una «totalidad», aquella compuesta por «el escritor y el “arte de escribir”»<sup>710</sup>.

#### EL OTRO COMO MEDIO HACIA EL OBJETO

Aunque el sujeto ajeno es siempre un foco de atracción para el ensayo, hasta el punto de convertirse a veces en su objeto capital, es cierto que en la mayor parte de las ocasiones sirve para adentrarse en otro objeto más conceptual o inconcreto con el que tal personalidad guarda algún tipo de relación. La realidad humana que está alrededor de esa cuestión se usa como medio inteligible que da acceso a otro nivel de complejidad, a la vez que constituye una réplica de la misma operación que realiza el yo ensayístico cuando trae hacia sí una cuestión general, para vivificarla y dar su íntima valoración. Es a través de esto como el tema objetivo es trasladado a la categoría de lo subjetivo, a través de ese sujeto que está alrededor de ese asunto, para que así el yo emisor pueda hacerse cargo mejor de ello, una vez ha sido transferido al plano de lo subjetivo, que le es familiar.

En su necesidad de explicitar sus gestaciones, Martín Gaité cita una anécdota cotidiana: ha tenido que ayudar a su hija a estudiar el pensamiento kantiano. Al hacerlo utiliza, hasta tres veces, una expresión que su propia hija acuñó desde pequeña como sinónimo de *entender*: «bajar a los ojos». La manera de remarcar esta candorosa fórmula revela cómo le sirve para nombrar ese paso desde el plano distante de lo conceptual al más reconocible de lo humano personal. Tal gesto contenido en la

---

<sup>709</sup> «Pero a pesar de todo, Gil de Biedma nos está transmitiendo los efectos de su conciencia irónica desde una estrategia narrativizadora diferente a la *mise en abîme*. Su manifiesto deseo de querer ser poema no implica en modo alguno el pasar al otro que provoca la diseminación del yo en la escritura, sino, muy al contrario, el envío de uno mismo a través de fingidos autorretratos. El sujeto autoirónico se obstina con risa amarga en tatuar, al pie de la letra de otros, su nombre propio.», Martínez Arnaldos y Caro Valverde, «*Al pie de la letra* de otros (el signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)», p. 385.

<sup>710</sup> «[...] El trabajo de la escritura lo compensa el placer de la lectura o más bien ambos, escritor y lector se dan cita en un trabajo placentero para los dos. Se trata de una concepción de la crítica que con cierta antelación muestra las grietas de la noción de crítica como comentario. En lugar de una separación entre crítico y creador, entre poesía y ensayo, se instala una totalidad: el escritor y el “arte de escribir”. [...]», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», pp. 222-223.

expresión pueril es el que desarrolla a continuación sobre una cuestión, conceptual por antonomasia, como es la teoría kantiana. Se trata de hacer un «rodeo tramposo» que halle algún asidero ante tantas nociones incorpóreas. Es entonces cuando recurre al *hombre* que formula ese pensamiento, circunscrito a su lugar, sus metódicas costumbres y su afición por Rousseau.

[...] Pero para que en una tarde de calor como la de hoy nos bajara a los ojos el pensamiento de Kant sin ponernos a leer la *Crítica de la razón pura*, menester que no tuéramos ni tiempo ni ganas de emprender, había que inventar algún rodeo tramposo. La brega, a palo seco, con los términos «inducción», «deducción» y «categoría» se convertía en una batida a fantasmas, que sólo empezaron a hacerse menos inaprensibles en el momento en que nuestra excursión por el tema tomó derroteros más narrativos y nos llevó a situar a Kant en su Königsberg del siglo XVIII, paseante solitario, lector apasionado de Rousseau. De Rousseau yo ya sabía más cosas, que en su día me habían bajado a los ojos, y el poder contárselas a mi hija fue como tomar tierra. Había surgido un cuento de verdad, con localizaciones de tiempo y espacio, con imágenes y ya nos entendíamos. [...].<sup>711</sup>

Tras figurar al personaje en su dinámica cotidiana, se fija en la simpatía del joven pensador por Rousseau para tirar de ese hilo —pues al francés ya lo había hecho suyo, a diferencia del prusiano— y como expresa de manera bien elocuente, se convierte en un gran resorte para «tomar tierra» frente a la nebulosa terminología kantiana. Esta búsqueda, para hacer bajar ese discurso teórico hacia lo subjetivo, es la que le ha permitido entrar en el tema: ha conseguido hacer brotar un «cuento de verdad» desde esa cuestión que sólo mostraba nociones y hacer que la cosa «cuente» y no sólo informe; o sea, que demuestre su especificidad humana: sus parámetros espacio-temporales, la figuración de la persona y lo que le circunda, así como las dinámicas de su intimidad. Lo que pretende Martín Gaité es lo mismo que decía Pater, según recuerda Iser: conseguir «a form that would capture the uncatchable nature of experience», en su búsqueda de hacerse cargo de «the problem of presentation» en su ensayo<sup>712</sup>.

La necesidad continuada de esta figuración de la personalidad cercana a una determinada cuestión —o que es capaz de contenerla de algún modo— se puede

---

<sup>711</sup> Martín Gaité, «Entra el verano», *El cuento...*, I, 3, p. 32.

<sup>712</sup> «The scepticism of Pater's first essay remained fundamental to all his writings. It also raised the problem of presentation, for he had to find a form that would capture the uncatchable nature of experience. His awareness of this problem is evident from his reflections on the differences between forms. [...]» [El escepticismo del primer ensayo de Pater sigue siendo fundamental para todos sus escritos. También planteaba el problema de la presentación, pues tenía que encontrar una forma que captara la naturaleza inquebrantable de la experiencia. Su conciencia sobre este problema es evidente a partir de sus reflexiones sobre las diferencias entre las formas. (...)], Iser, «The essay», p. 17.

comprobar incluso cuando se toma como dato un objeto artístico que representa a un individuo, a través del cuál, se consigue penetrar en lo que tal personalidad demuestra con su visaje. Como hacía Sánchez Ferlosio con el doncel que desenvainaba su espada frente al ejército macabro en el cuadro de Brueghel y como en tantos otros casos, se emprende esa búsqueda de lo personal rastreando todo tipo de mitos antiguos o literarios. También Vázquez Montalbán tiene clara la eficacia de servirse de la figuración individual dentro de un caso artístico, que combine tanto el contenido personal representado, como la fama cultural de su soporte al ser conocido de antemano por el lector medio, gozando así de las prestaciones de cualquier lugar común. Por eso recurre a un icono del arte egipcio antiguo para iniciar un artículo sobre el hombre de letras frente al poder, y que acaba por encabezarlo al convertirse en el título tanto del artículo como de su libro que reúne toda una serie de ensayos sobre literatura. La apreciación de la estatua, a pesar de la poca expresividad de las figuraciones humanas en el arte egipcio, va directamente a deducir la actitud del personaje ahí representado: su disposición que revela su estatus, su gesto y su ademán que parecen consecuencia de un instante preciso y que revela su complacencia consigo mismo...

Todo escriba sentado<sup>713</sup> reúne un hieratismo añadido al presupuesto hieratismo de la estatuaria egipcia. Es como si desde una entregada placidez, el escriba esperara la orden del señor, en la confianza de que su escritura le complace. Hay en ese escriba sentado una autosatisfacción de esclavo privilegiado y así lo razona uno de ellos en un fragmento del papiro dirigido a su hijo, joven aprendiz de escribidor en una escuela de escribas.

Yo he considerado que el trabajo manual es violento: entrega tu corazón a las letras. También he contemplado al hombre que se ha liberado del trabajo manual, y de seguro no hay nada más valioso que las letras. [...].<sup>714</sup>

Precisamente se fija en aquello que podría ser un escollo para sonsacar una interpretación del personaje: el hieratismo, que no sólo es el habitual del arte egipcio, sino que ve en él un rasgo de la personalidad del individuo representado, justamente debido a su posición como funcionario del poder. El hieratismo responde a esa plena diligencia del escriba que espera la indicación para empezar a redactar lo que

---

<sup>713</sup> Vid. fig. 6, p... «El escriba sentado», escultura de piedra caliza policromada (2480 y 2350 a. C., IVª o Vª dinastía) es una de las obras de arte más conocidas del Imperio Antiguo Egipcio. Fue descubierta en 1850 en la actual Saqqara, necrópolis de la antigua Menfis y actualmente se conserva en el Museo del Louvre.

<sup>714</sup> Vázquez Montalbán, «El escriba sentado», *El escriba...*, p. 13.

corresponda. De esa tensa y servicial compostura del cuerpo, los brazos y el rostro, escruta una gozosa suficiencia que éste debe sentir por su benigna situación laboral, frente a los terribles trabajos que podría desempeñar un esclavo de su tiempo. Para ello, adjunta una extensa cita de un escriba verdadero en la que argumenta exactamente esto y que, al aparecer inmediatamente después de la estampa descrita, parece alzarse como la ratificación misma de esa actitud que se ha supuesto al observar la estatua; apareciendo casi como su propio enunciado. Esta lógica de considerar las letras como salvación frente al trabajo manual, no sólo le sirve a Vázquez Montalbán para emprender su reflexión sobre el escritor frente al poder y el resto de la sociedad, sino que en ello parece reflejarse la propia voz del yo montalbanesco, como transmutándose en esa escritura remota que tanto se satisface de haber logrado hacer de la escritura su profesión para superar una situación social precaria y esquivar el odioso aprisionamiento de cualquier trabajo manual.

De manera que el «tema» de *El escriba sentado* puede fijarse como la indagación sobre la «función social del escritor» o la «función del intelectual dentro de la sociedad», pero, más aún, en éste se despliega uno de los temas recurrentes de la obra de Vázquez Montalbán: la «modelación de la figura del intelectual». Para él, el «concepto opuesto al “escriba sentado”» consiste en el del «“escriba disidente” o “escriba de pie” que emerge en el Siglo de las Luces», el cual tiene ese rasgo particular: «aún se siente como un “sacerdote”»<sup>715</sup>. Frente a ello, la postura de Vázquez Montalbán es la del rechazo del «modelo del escriba sentado», el escritor consciente de ser un «personaje dominado-dominante al servicio del campo del poder». Tampoco acepta el «escriba en pie» que entiende como mero «intelectual progresista en el campo del poder». Entonces propone un «escriba en pie que reniegue de la función del dominante en el campo del poder», que trate siempre de «influir en el campo del poder» y así intentar que las «fuerzas progresistas vayan en aumento». Por eso muestra la gran complejidad de «actuar bajo las condiciones discursivas

---

<sup>715</sup> [refiriéndose a *El escriba sentado*] «El tema del ensayo es la función social del escritor o, dicho de forma general, la función del intelectual dentro de la sociedad. Propongo una lectura metapoética de ese ensayo, ya que desarrolla de forma teórica lo que quisiera analizar en el resto de la obra montalbaniana: la modelación de la figura del intelectual. [...]. El concepto opuesto al “escriba sentado” sería el del “escriba disidente” o “escriba de pie”, que emerge en el Siglo de las Luces y que aún se siente como un “sacerdote”. [...].», Buschmann, «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán», p. 95.



imperantes» en ese «campo del poder», de una «forma independizante y a la vez dominante», en el caso de que provenga del «campo literario»<sup>716</sup>.

En otras ocasiones, aunque ya no se trate de individuos vistos a través de una obra de arte, también se suele hacer uso de las facilidades que ofrece el lugar común para lograr una súbita identificación con cualquier lector. Por eso, este deseo de tratar una cuestión a través de una subjetividad suele servirse de personalidades muy conocidas, que suelen ser autoras de un determinado discurso referencial para la civilización occidental. La mirada ensayística tratará entonces de indagar en esa personalidad del individuo para comprender ese discurso tan fundamental. Sánchez Ferlosio demuestra una gran confianza en este recurso convirtiéndolo en habitual en sus especulaciones. A veces constituye uno de sus «pecios», como el que trata uno de los escritores que más le interesan: Kafka, del que tan cerca están algunos rasgos de la escritura ferlosiana, tanto narrativa como ensayística (la tendencia a la «mitificación», la exacta sustancialidad de su enunciado, la resonante contundencia del tono, la pulsión profética, la angulosa ironía...). Pues su escritura es un claro ejemplar «de la estirpe de Kafka», porque practica una «concepción de la literatura como verdad y conocimiento», lo que le impone el «estar siempre profundamente insatisfecho con lo que escribe», así como a «demorarse en la expresión lingüística precisa», pues ésta siempre «es la verdadera»<sup>717</sup>.

Esta aproximación a Kafka se hace a través de un aspecto: un hábito iniciado en su infancia que desemboca en una particular visión de la realidad humana y que acabará repercutiendo en su narrativa. Durante su infancia su padre le castigaba en la galería interior de su casa, donde podía observar todo el movimiento de la vecindad

---

<sup>716</sup> «Montalbán rechaza el modelo del escriba sentado que escribe conscientemente como personaje dominado-dominante al servicio del campo del poder, al igual que rechaza el tipo del escriba en pie que tan sólo imita el papel del intelectual progresista en el campo del poder —sobre todo para sobresalir entre los demás en el campo literario—, es decir, para aumentar su capital social en este campo. En lugar de eso, exige un escriba en pie que reniegue de la función del dominante en el campo del poder (sería «autolimitación» de la que habla en la cita) y que intente constantemente influir en el campo del poder para que las fuerzas progresistas vayan en aumento. La última frase, finalmente resignada, indica que esta máxima apunta hacia el reino de la utopía. En ella se reconoce que es muy difícil, si no imposible, actuar bajo las condiciones discursivas imperantes en el campo del poder de forma independizante y a la vez dominante, si se proviene del campo literario.», Buschmann, «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán», p. 96.

<sup>717</sup> «[...] Ferlosio sí sabe lo que se hace y entiende que no se puede habitar la pura literatura. De la estirpe de Kafka, la concepción de la literatura como verdad y conocimiento no sólo le lleva a permanecer ajeno al ruido de los literatos y a los criterios unánimes de la sociología literaria, sino asimismo, a estar siempre profundamente insatisfecho con lo que escribe y a demorarse en la expresión lingüística precisa, que es la verdadera. [...]», Bayal, «2. La condición singular de Ferlosio», *El desierto...*, 5, pp. 40-41.

en los distintos corredores y en el patio<sup>718</sup>. Quizá este hecho que él mismo señala como formador de su curiosidad por lo humano es a lo que se está refiriendo Sánchez Ferlosio cuando menciona su mirada al otro lado de la ventana, si bien también puede referirse a su acostumbrada observación desde las ventanas hacia la calle, de la fachada de su domicilio, (pues su casa natal no disponía de balcones exteriores). La cuestión reside en que tal observación de lo humano se reduce a lo visual y anula lo acústico, como sucede siempre que se contempla a alguien desde bastante distancia.

(*Kafka.*) Su mirada parecía haberse criado y aprendido a ver desde detrás del cristal de la ventana, viendo, pero no oyendo, allá abajo en la calle, el afanoso, tenso, perentorio hablar unos con otros los hombres, ajustándose a cada momento la bufanda, parados en la acera y como siempre a punto de separarse y despedirse pero de nuevo demorados por la necesidad de añadir todavía una palabra más. Atento siempre a aquel gesticular que la inaudibilidad de las palabras dejaba aislado y silencioso, fue descubriendo por indefinibles síntomas o indicios el secreto más triste y más patético del gesto: hasta qué punto confuta siempre, de algún modo, las palabras que subraya y acompaña, queriendo y hasta creyendo confirmarlas.<sup>719</sup>

La mención a su «mirada» protagonista de toda la alusión a Kafka, también puede ser consecuencia del uso de la imagen personal del autor, convertida en la ineludible efigie<sup>720</sup> que suele acompañar cualquier ocasión de su obra, haciendo patente cómo gravita su persona sobre cualquier acercamiento a sus textos. Pues en pocos casos como en el del praguense ocurre esta necesidad de poner casi al mismo nivel y en continua interrelación la obra con su autor, convertido casi en ente legendario; en paralelo a lo que ocurre con la equivalente importancia que se ha dado tanto su obra de ficción narrativa como a sus diarios, aforismos, correspondencias u

---

<sup>718</sup> Así se lo recuerda a su padre, el propio Kafka: «Sólo recuerdo de primera mano un suceso de los primeros años. Quizá también tú lo recuerdes. Una noche me dio por gimotear una y otra vez pidiendo agua, no porque tuviera sed, sin duda, sino para fastidiar y al mismo tiempo distraerme. Después de intentar sin éxito hacerme callar con graves amenazas, me sacaste de la cama, me llevaste a la galería, cerraste la puerta y me dejaste un rato allí solo en camisón. No pretendo decir que fuera un error, ya que quizá en aquel momento esa era la única manera de obtener el necesario silencio nocturno, pero este episodio revela con toda claridad el carácter de tus métodos educativos y el efecto que estos producían en mí. [...]», Kafka, *Carta al padre [Brief an den Vater]* (1919) en *Obras completas*, vol. II, *Diarios. Carta al padre*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 807.

<sup>719</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 141.

<sup>720</sup> *Vid. fig. 7*, p. . En la alusión a esa «mirada» puede vislumbrarse un modo indirecto de traer a la memoria las imágenes icónicas de Kafka, casi todas retratos de su busto en el que suele llamar la atención su mirada —grandes ojos almendrados, párpados abiertos que permiten ver casi toda la circunferencia del iris y el ojo izquierdo un tanto estrábico—; pero muy especialmente el de su último retrato hecho un año antes de su muerte, convertida en su imagen más emblemática, en el que destacan sus grandes ojos bien abiertos, enmarcados por las grandes cejas y aumentados por la extrema delgadez de su rostro acechado por la tuberculosis.

otros textos de no ficción, así como los trasvases que se han desvelado entre ambos grupos de textos.

Mas lo fundamental que Sánchez Ferlosio extrae de Kafka está en esa contemplación exclusiva de los ademanes de las personas, con la profundidad que permite captarlos exentos de cualquier voz. Esto permite concentrar más la atención en los gestos que el peatón realiza hacia sí mismo o en sus encuentros fortuitos con algún semejante y esos diálogos que están a punto de deshacerse con una despedida que luego se retrasa... Al pormenorizar minuciosamente este tipo de detalles, Sánchez Ferlosio revela un parecido prisma al kafkiano, que también parece haber seguido repetidamente el particular desarrollo de los encuentros y la fluencia de las personas en el marco urbano. Pero la pregnancia de esta posibilidad de ver los encuentros humanos sin escucharlos es un fenómeno que no por casualidad es recurrente en tantas otras ocasiones artísticas<sup>721</sup>.

Para Sánchez Ferlosio, esta visión muda permite constatar cómo lo que enuncia un individuo suele constituir la tergiversación de la íntima verdad de cada conciencia, un falseamiento necesario para lubricar el trato social; mientras que el gesto del cuerpo, los ademanes y las maneras, los aspavientos y los visajes, son la emersión de la conciencia verdadera, de esa realidad más franca que el cuerpo no consigue disimular. La exclusión de esa enunciación distorsionante permite que la franqueza pase a primer plano en esa contemplación tras el cristal, encuadrando su óptica para siempre al apreciar y considerar lo humano: ver siempre la verdad subyacente emanada del cuerpo, que tanto contradice lo dicho por el individuo. Otra vez, el caso personal del autor y su formación como individuo lleva a un mecanismo fundamental en todo el quehacer de su obra literaria: atender esa verdad subyacente que caracteriza lo humano, por encima de lo que sus discursos pretendan aparentar, y verla emerger en sus actuaciones, cuando el individuo es introducido en unas

---

<sup>721</sup> Esta combinación de ver el comportamiento humano y no oír sus voces es un fenómeno que a veces se aduce para pensar en cómo Goya traduce en sus 82 grabados de *Los desastres de la guerra* (1810-1815) unas escenas que en algunos casos pudo conocer de primera mano, y otras por algún testimonio, justamente sin poder oírlas debido a la sordera sobrevenida en 1792 (a los 46 años) tras una grave enfermedad. Quizá eso mismo sea lo que ocurre en la última y perturbadora película de Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) en los dos últimos episodios: «Girone del Sangue» y «Epilogo» en las que se producen una apoteosis de torturas en el patio del palacio en donde sucede el film, observadas con deleite por uno de los cuatro protagonistas desde dentro de un salón, a través de una ventana y con unos prismáticos, en un «plano subjetivo» en el que no se escuchan en ningún momento las palabras ni los gritos de unos y otros, sino una música de fondo que suena en un radio: un movimiento de la cantata *Carmina Burana* de Carl Orff, que contrasta con el horror de los gestos y movimientos de torturadores y torturados, escenas que en su crueldad tanto recuerdan a las recogidas por Goya en esa colección de grabados.

circunstancias tensionadas e incluso extremas. He ahí lo que ocurre en la ficción kafkiana y que Sánchez Ferlosio vuelve a entroncar con la pura vivencia de su autor.

En una ocasión distinta volverá a recurrir a la personalización, como al final de una reflexión sobre la extraña atracción que despierta lo militar, como un caso más de la habitual admiración que suscita la eficacia de un estado, con independencia de cuál sean sus fines o sus causas; una atracción por el funcionamiento mismo de la máquina institucional, aislada de todo su contexto. Cuando va a concluir su especulación Sánchez Ferlosio usará otro caso personal como símbolo que despierta esta —supuestamente «contradictoria»— disociación entre lo bello, lo moral y lo real. El caso es la admiración por un hombre de poder que transformó un estado y se constituyó él mismo en símbolo de la implacable y exacta articulación en la gestión del dominio. Se trata del cardenal Richelieu<sup>722</sup> que toma como encarnación del más acabado artilugio estatal absolutista, como excepcional mecanismo de acumulación de poder. Junto a ello, logra algo más que se hace imprescindible para crear y justificar el acrecentamiento del estado moderno: a la referencia verbal del país excluirle toda relación con alguna realidad específica, convirtiendo tal referencia en una noción pura, casi teológica, cuya inconcreción permite introducir con eficacia el discurso que necesita el poder para seguir potenciando y ampliando su «Estado»; donde sí se producen consecuencias prácticas. Es decir, el cardenal constituye con ello el inicio de la invención del concepto de Nación que acabará configurando los estados modernos a lo largo del s. XIX y que será uno de los grandes instrumentos ideológicos de los detentadores del poder.

[...] Al menos por lo que el filtro del tiempo nos ha dejado llegar de él [...], fue Richelieu, sin duda alguna, la máquina de Estado absolutamente perfecta, un instrumento único en la historia para la producción intensiva de poder. Nadie como él —como ave rapaz que descarna y desmedula una osamenta hasta sacarle las más recónditas partículas de tuétano y el último y mínimo filamento de carne— logró separar la idea de Francia de cuanto el nombre *Francia* connotaba de concreto y de mortal, hasta hacer de tal nombre la abstracción pura y absoluta que la creación del Estado requería. Richelieu nos suscita la misma admiración que el instrumento funcionalmente perfecto, infaliblemente eficaz, al margen de sus fines, así se trate de una máquina de meter hombres por la tolva y sacarlos hechos morcilla por el otro

---

<sup>722</sup>Armand Jean du Plessis (1585-1642), cardenal-duque de Richelieu, ministro de asuntos exteriores durante 1616, cardenal en 1622 y «primer ministro» del rey Luis XIII desde 1624 hasta su muerte, durante dieciocho años, constituye uno de los grandes fautores de la eclosión del Estado absolutista y su progresiva centralización del poder en torno al rey, frente a las prerrogativas aristocráticas y, por tanto, autor del estado moderno francés y su ascenso a la preponderancia mundial de Francia y la dinastía Borbón, ante la decadencia de España y los Habsburgo.

extremo. ¿Seguirá el Occidente empecinado en el idílico engaño de hermanar la belleza, la verdad y la virtud, o sea, la estética, la razón y la moral? La vetusta ilusión hace ya tiempo que parece que no marcha.<sup>723</sup>

La clave del problema que el caso individual de Richelieu pone en evidencia es la de la obvia refutación de esa concepción primigenia occidental de la suma de la belleza y la bondad —de estética y ética— (y en algún caso también de la verdad, la epistemología) que hunde sus raíces en el concepto de «kalós»<sup>724</sup> de la Grecia clásica. Este forzado malabarismo conceptual entra en contraposición con la experiencia práctica y el caso de Richelieu sería la muestra: su figura despierta una atracción por la «impresión estética» que produce poseer el mando de una colosal institución sobrehumana, simbolizando el perfecto trasunto de las mejores posibilidades de la «acción» del humano, surgida desde la intimidad y la peripecia de un solo individuo. Tal disociación entre lo ético y lo estético es lo que suele hacer seductor el desarrollo y el comportamiento de los estados en sus distintas facetas, especialmente en el desarrollo de sus guerras y sus diversas batallas, con plena independencia de que ello incluya unas acciones que suscitarían un juicio moral extremadamente negativo.

De nuevo, una cuestión general ha venido a necesitar un caso personal que lo haga efectivo. Del mismo modo que en otra ocasión se emplea a Alexander Humboldt<sup>725</sup>, cuando es explorador de la América hispana, personificando en sí y en sus juicios al observar esa realidad un choque fatal entre la naciente idea del Progreso y cómo ésta enjuicia toda realidad que escape a su lógica, descartándola de todo valor. Por ejemplo cuando especula sobre la posible explotación de la pesca de cetáceos por parte de los habitantes de la costa pacífica novohispana, a semejanza de lo que hacen los de territorios norteros americanos o euroasiáticos. Eso será lo que Sánchez

---

<sup>723</sup> Sánchez Ferlosio, «Sueño y vigilia en armas», *Homilía del...*, p. 199.

<sup>724</sup> El término «kalós» (καλός) ya aunaba los significados de «bello», «bueno», «noble», «honesto»... y también indicaba una cierta cercanía con lo «veraz», que dispone de un término más propio: «aletheía» (ἀλήθεια). Otro concepto similar era un término aplicado a la conducta personal: «kalokagathía» (καλοκαγαθία), el «hombre de bien», combinación entre el ya citado: «kalós» (καλός) en su acepción de «bello» y «agathós» (ἀγαθός) cuyo significado es específica y acentúa el significado de «bueno».

<sup>725</sup> Alexander von Humboldt (1769-1859) era hermano del ilustre humanista y hombre de estado Wilhelm von Humboldt. Junto a Aimé Bonpland y Carlos de Montúfar, hizo una extensa exploración de más de diez mil kilómetros por todo el continente americano en tres etapas, la tercera de las cuales le llevó por el Virreinato de Nueva España (entre 1803 y 1804), en su mayor parte por los territorios del actual México.

Ferlosio procura volver del revés para denunciar la falsa *necesidad* de ese Progreso que obliga al individuo a condenarse a lo que no desea<sup>726</sup>.

[...] Humboldt no se avendría, a tenor de sus palabras, a cometer el atropello de destruir los plataneros para proveer de mano de obra las actividades industriales, pero, ¿por qué ¡en nombre del Cielo! sigue siendo una pena para él que el bienestar, y aun el buen conformar, de los aplanados sea un entorpecimiento para los progresos de la industria? ¿Por qué ¡en nombre del Cielo! sería preferible que el estímulo de la ganancia fuese lo bastante fuerte como para mover a quien se siente feliz con unos plátanos, unos tasajos de carne en salazón, una hamaca y una guitarra a apartarse de una existencia cómoda y tranquila en su país, para tomar un oficio tan duro y una vida tan miserable como la del ballenero e ir a enfrentarse con los monstruos del Océano? [...].<sup>727</sup>

La ocurrencia desarrollista del intrépido alemán es interrogada en sus mismas palabras, siguiéndolas y haciendo surgir de ellas mismas el retrato de ese individuo típico de aquella costa tropical, caracterizado por el *atrezzo* revelador, al que aludía Humboldt como estorbo para estimular la ambición de lucro y que, en cambio, se descubre como el marco de un verdadero bienestar: «plátanos», «carne en salazón», «hamaca» y «guitarra». El rechazo al culto racionalista hacia el Progreso y la conformidad con esa vida sencilla mecida en un comfortable bienestar, casi cumpliendo el par de tópicos horacianos del «*Beatus ille*» y el «*Aurea mediocritas*», se hace real en dos individualidades que entran en confrontación: una específica y reconocida, sobre cuyas palabras se basa todo el pasaje ensayístico, y otra que es el arquetipo del autóctono al que aduce el ilustrado alemán, que en nada se amolda a esa idea del desarrollo progresivo y, por ello mismo, es la imagen misma de la ventura. Nada más absurdo que no ver como pura lógica que esos aplanados no opten por lo

---

<sup>726</sup> El fragmento ferlosiano contesta a un pasaje, en el que percibe «los albores del culto al dios Progreso», donde el explorador germánico, detectando la gran abundancia de cachalotes en las costas del Pacífico y la ventaja geográfica que el virreinato tendría sobre los balleneros ingleses o estadounidenses (muy lejos aún del Pacífico) que sin embargo éste no ha explotado. Entonces, en un pasaje que reproduce Sánchez Ferlosio, afirma: «No es la falta de brazos la que podría impedir a los habitantes de México el dedicarse a la pesca del cachalote; doscientos hombres bastarían para armar diez barcos pescadores y recoger anualmente cerca de mil toneladas de esperma de ballena; esta sustancia podría ser en lo venidero un artículo de exportación casi tan importante como el cacao de Guayaquil y el cobre de Coquimbo. En el estado actual de las colonias españolas, la desidia de los habitantes es un obstáculo para la ejecución de estos proyectos. En efecto, ¿cómo se pueden encontrar marineros que quieran dedicarse a un oficio tan duro, a una vida tan miserable cual es la de los pescadores de cachalote? ¿Cómo hallarlos en un país en donde, según la opinión del común del pueblo, el hombre es feliz sólo con tener plátanos, carne salada, una hamaca y una guitarra? La esperanza de una ganancia es un estímulo muy débil, bajo una zona en donde la benéfica naturaleza ofrece mil medios de procurarse una existencia cómoda y tranquila, sin apartarse del propio país ni luchar con los monstruos del Océano», Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de Nueva España*, Libro cuarto, cap. X, citado en Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, XXIV, pp. 51-52.

<sup>727</sup> Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, XXV, p. 53.

que el propio germano califica como un «oficio tan duro», una «vida tan miserable», como es la del «ballenero» que debe lidiar con los «monstruos del Océano», todo ello para cumplir un supuesto «estímulo de ganancia».

También Benet constata esta necesidad de fijarse en una figura personal para desarrollar una cuestión teórica, cuando debe ahondar y fijar un determinado aspecto teórico sobre su concepción de lo literario en uno de los capítulos de *La inspiración y el estilo*. En éste usará a George Eliot<sup>728</sup>, no sólo como autora de una obra narrativa que serviría para comprender la cuestión que pretende dilucidar, sino que lo hace inicialmente como ejemplo de una personalidad particular. Como es habitual, acude a lo más inmediato y perceptible: su efigie, captada en dos tipos de retrato. De súbito, el capítulo se inaugura fijándose en los retratos pictóricos o grabados que le hicieron a lo largo de su vida y que configuraron su imagen prototípica. Advierte sobre el habitual disimulo con el que los retratistas limaban las asperezas de su rostro —como el género les exigía— y cómo a pesar de ello se detectan unos rasgos poco agraciados pero, por encima de ésta, una mirada enigmática que parece vislumbrar la satisfacción triunfal de su inteligencia sobre su fealdad<sup>729</sup>.

Decididamente debía tener un aspecto bastante particular. Los retratos de ella más conocidos —incluso los más abocados al parecido y los más despreocupados respecto a la elegancia del personaje y la grandeza de la apostura— fueron ejecutados o con mucho respeto o con excesiva piedad. Pues en verdad, aunque sus facciones no debían estar exentas de aquel interés que los retratistas de salón hubieron de mitigar o transformar para ennoblecer sus rasgos, debió ser muy fea: una frente deprimida y triangular, unas cejas en acento circunflejo, una nariz descomunal y unos labios protuberantes. [...] Una mirada sibilina, un tanto desconcertante, que parecía poner de manifiesto esa especie de sereno, discreto y apolíneo regocijo por el triunfo obtenido por la sensibilidad y la inteligencia en la lucha que emprendieron contra unos rasgos adversos.<sup>730</sup>

Pero frente a estos pocos retratos artísticos en los que demuestra un mismo gesto y ademán, Benet se fija en un daguerrotipo que escapa del retrato arquetípico y que se hace ya en la cumbre de su carrera, a los cincuenta años, una década antes de morir<sup>731</sup>. La posición perfilada y la leve sonrisa le lleva a sospechar que no es que sea una indiscreción fotográfica captándola a contrapié, sino una graciosa confesión a su fotógrafo en la que parodia su celebrada figura pública con la que será recordada.

---

<sup>728</sup> Mary Anne Evans, alias «George Eliot» (1819-1880).

<sup>729</sup> Vid. fig. 8, p. .

<sup>730</sup> Benet, «Las dos caras de George Eliot», *La inspiración...*, cap. V, p. 115.

<sup>731</sup> Vid. fig. 9, p. .

En una antigua antología de la literatura victoriana existe —para contraste— una desconcertante fotografía de la escritora, tomada hacia 1870, que parece destinada a contradecir y burlarse de todos sus retratos académicos. [...] Mi primera impresión cuando la vi fue que se trataba de una de tantas indiscreciones fotográficas; pero luego he pensado que en esa instantánea hay una confidencia, un gesto de burla —confesado solamente a un operador y una cámara que lo van a registrar sin los prejuicios ni la magnanimidad de los retratistas— hacia su propia imagen tópica —la intelectual avanzada y rigurosa, la metodista de modales estrictos y elevada estatura moral—, la imagen por la que es conocida y que va a trascender hasta los manuales de historia literaria.<sup>732</sup>

Del contraste entre ambas efigies deduce una dualidad de actitudes que le van a servir para comprender las dos etapas de su narrativa<sup>733</sup>, ambas le sirven para zambullirse en su biografía literaria, dando pie para pensar en los problemas de la literatura y sus pretensiones moralizantes. Del equilibrio que Benet entiende que debe existir entre la «información» de cualquier orden que se pretenda encauzar en una obra literaria y el «estilo» con el que se intenta elaborarla. En esta espiral especulativa acabará llegando a una de las conclusiones más brillantes de toda su poética: la información que ofrece cualquier obra literaria debe fusionarse a un estilo para que ésta siga teniendo interés cuando, pasado el tiempo, deje de tener actualidad; pues el estilo «destemporaliza» la información, elimina su caducidad y la hace perdurable. De esta manera, ha sido lo más inmediato de una persona lo que ha servido para extraer una dualidad que, pasando por su biografía y por su producción narrativa, contrastándola con la de otros contemporáneos, acaba por elevarse a la categoría de los problemas de la literatura y sus posibilidades moralizantes, para finalmente terminar decantando una deducción teórica que de alguna manera contiene, transmutada, esa originaria y casi sutil dualidad que ambas caras demuestran. Por eso, como reconociendo ese dato personal germinal, ambos rostros encabezan el capítulo protagonizando el título: «Las dos caras de George Eliot», casi en analogía con la dualidad del conjunto: *La inspiración y el estilo*.

---

<sup>732</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>733</sup> La dos etapas que establece Benet son, una primera en la que su obra alcanza el cenit y adquiere su estilo: *Adam Bede* (1859), *The Mill on the Floss* (1860) [*El molino del Floss*] y *Silas Marner* (1861), a la que corresponderían los primeros retratos; y una segunda en la que, aunque demuestra un estilo muy consolidado, como le falta invención, queda engrandecida el pretensión moralizante, el panfleto político o la reconstrucción histórica: *Romola* (1863), *Felix Holt, the Radical* (1866) [*Felix Holt, el radical*], *Middlemarch* (1871-1872) y *Daniel Deronda* (1876), a la que correspondería con la actitud de la fotografía de 1870.



En paralelo, cuando Gil de Biedma pretenda abordar a Ezra Pound<sup>734</sup> y su obra va a usar esa misma basculación constante entre su poética y su carácter. Tras abrir el artículo precisamente con la efigie emblemática del poeta que los lectores conocen a partir de sus fotografías, pasará más adelante a citar su temperamento al lado mismo de sus aptitudes poéticas. Las deficiencias en su talante personal son compensadas por su receptividad hacia lo poético en distintos órdenes.

La insensatez, la petulancia y la falta de sentido del humor fueron los peores defectos de Pound, sólo en parte redimidos por su aguda intuición literaria, su inmediata sensibilidad a lo que hay de contemporáneo y vivo en las literaturas del pasado, su clara conciencia de la necesaria síntesis entre modernidad y tradición y su infalible instinto de la clase de poesía que el mundo de la primera postguerra postulaba. [...]. Además de una extraordinaria competencia como *connoisseur* de poemas, Pound poseía el don de interesarse por el trabajo de los demás, en un empeño apasionado y desinteresado de que sus obras sean todo lo buenas que él cree que pueden ser. Parece como si hubiera existido en él un caudal sobrante de energía creadora y de inteligencia crítica que no alcanzaba a incorporar en sus obras, ni tampoco en sus traducciones —que son una parte esencial de su obra— y que ponía incondicionalmente al servicio de los demás.<sup>735</sup>

Pero a pesar de esta compensación, Gil de Biedma detecta el factor básico que constituye el problema de esa obra: su pasión es siempre «poética» y no es capaz de encauzar en ella una emoción más humana y no siempre tan fijada por la tradición poética occidental, que Pound ha incorporado de un modo pleno. Mas no lo hace para poder decir alguna cosa propia que le vincule con los demás, sino para quedar dentro del circuito de lo poético en un juego autorreferencial. Un hecho que forzosamente hace disentir a Gil de Biedma cuya obra es, precisamente, una ajustada comprensión de la tradición poética bien seleccionada, que emplea para decirse a sí mismo. Aunque el tiempo que le tocó a Pound, en el que eclosionan las vanguardias, ayudó a esta

---

<sup>734</sup> Ezra Pound (1885-1972), tras su paso por Londres, París e Italia, y tras una breve vuelta a su Estados Unidos natal, volverá a Italia justo en 1939, desatada ya la Segunda Guerra Mundial. Ahí continuará su idilio con el fascismo italiano, que continuó incluso hasta la destitución de Mussolini, la ocupación nazi y la consiguiente proclamación de la subordinada «República de Saló» (República Social Italiana) en 1943 que ése presidió y que el poeta sirvió en labores de propaganda. Tras la liberación aliada es arrestado en 1945 por los partisanos, puesto en libertad, pero él mismo acaba entregándose a las fuerzas estadounidenses, pasando al campo de prisioneros de Pisa que cita Gil de Biedma y que deviene célebre al ser en él en donde iniciará los «Pisan Cantos», la sección más célebre de sus *The Cantos* (1948). Es encarcelado durante doce años en un hospital psiquiátrico de Washington D. C. hasta que, liberado en 1958, vuelve a Italia para residir en distintas localidades del norte, para recalar en Venecia durante su «largo final silencioso» que le llegará el 1 de noviembre de 1972. Al calor del cuál Gil de Biedma publica por primera vez este artículo, apenas cuatro meses después, en la revista *Plural*, México D. F., núm. 18, marzo de 1973, pp. 10-11.

<sup>735</sup> Gil de Biedma, «Imagen postrera de Ezra Pound», *El pie...*, IV, p. 762.

inclinación hacia esta *poesía poética*, lo cierto es que vuelve a ser su temple íntimo un factor que se considera determinante para su modo poético.

[...] Porque Pound fue casi siempre incapaz de expresar poéticamente otra emoción que la emoción poética, y ésa fue su mayor limitación, la que le impidió ser algo más que *il miglior fabbro*<sup>736</sup>.

Limitación, es cierto, que las ideas estéticas vigentes en el primer tercio de este siglo favorecían, pero que constituye un rasgo fundamental de su carácter, concomitante de su insensatez, de su vitalidad, de su dilatada juvenilidad. [...].<sup>737</sup>

Al fin, es su idiosincrasia insensata cercana al disparate, su impulso vivaz y su irrenunciable «juvenilidad», la que explica la orientación de su poética. Ya en el cierre del artículo, Gil de Biedma condensará en una dualidad sus inclinaciones personales que tanto afloran en toda su dinámica poética. Por un lado, una añoranza utópica respecto a una «patria perdida, que identifica con los EE. UU. que pareció que iban a nacer definitivamente tras la guerra civil»<sup>738</sup> (1861-1865), aquella que identifica con la figura de Lincoln y con el pintor Whistler<sup>739</sup> y que es aquella «entrevista y cantada por Whitman»<sup>740</sup>. Por otro lado, una «pasión estética» por el arte del fin de siglo en Inglaterra y Francia, dos lugares en los que pudo recibir de primera mano la continuación de esta estética, muy especialmente en la poesía: el Prerrafaelismo y Esteticismo ingleses, el Parnasianismo y Simbolismo franceses... En tal combinación de polos tan opuestos detecta el desajuste oscilante del poeta, cuya «explosión» artística se relaciona con su «explosión» personal como consecuencia de su implicación en la hecatombe histórica en la que se halla cuando en el campo de prisioneros de Pisa reemprende sus *Cantos*.

¡La cabaña del leñador y el más refinado esteticismo fin de siglo anglofrancés! La mezcla eran tan inestable que forzosamente había de resultar explosiva. Treinta y tres años más tarde, en el campo de prisioneros de Pisa, Pound

---

<sup>736</sup> Se refiere a la conocida dedicatoria que T. S. Eliot añade a su *The waste land* [*La tierra gastada*] a partir de su reedición en 1925: «For Ezra Pound: *il miglior fabbro*» y que es una cita de la *Divina Comedia* en referencia al trovador provenzal Arnaut Daniel (c. 1150-1210): «O frate —disse—, questi ch'io ti cerno / col dito —e additò un spirto innanzi— / fu miglior fabbro del parlar materno.» («Purgatorio», Canto XXVI, v. 115-117).

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 764.

<sup>738</sup> *Ibidem*, p. 765.

<sup>739</sup> James McNeill Whistler (1834-1903), pintor, retratista y grabador estadounidense de Massachusetts, dentro de las corrientes simbolistas e impresionistas del fin de siglo. A quien Pound dedica el poema «To Whistler, American» en 1912, a cuya ocasión se ha referido Gil de Biedma previamente al fragmento citado siguiente en el que se habla de su reclusión en el campo de prisioneros de Pisa: «Treinta y tres años más tarde», o sea el crucial año de 1945.

<sup>740</sup> *Ibidem*.

reanudaba su mosaico poético, su epopeya de fragmentos, con los pedazos de su propia vida deshecha por la explosión. Luego vino la estancia en la casa de los locos. Y luego el largo final silencioso en Venecia.<sup>741</sup>

Todo el decurso del artículo demuestra cómo su labor poética se considera constantemente en paralelo a la índole de su carácter y su deriva vital, que tan engranada con su circunstancia histórica se hallaba al final de la Segunda Guerra Mundial. Una desintegración histórica y personal que es la que sirve para entender la anatomía fragmentaria de sus «Pisan Cantos», como trasunto de esa situación íntima, que es la misma situación de la Europa devastada tras su mayor conflagración. Un sujeto del que se desliza el sombrío devenir tras esa fecha ruinosa, en el manicomio americano y en el legendario escenario de su definitivo crepúsculo en Venecia.

Con todo esto, puede constatarse cómo el uso de la vía de la subjetividad en el ensayo como forma de conocimiento es la opción primera que el ensayista toma ante la materia que debe convertir en su objeto de reflexión. Una opción que suele ser una de las dianas de la crítica a este género desde toda disciplina con voluntad objetiva. Por ejemplo, el punto de vista de la filosofía acostumbra a centrar en la subjetividad su menoscabo al ensayismo, el caso de Nicol es siempre ilustrativo. No le parece aceptable que en una «obra de pensamiento» pueda aparecer una «interferencia de la anécdota personal en el curso de las ideas», que no entiende sólo como efecto de mera «sensibilidad». Pues se califica de verdadera «incongruencia» que tiene que ver con la «concepción misma de la filosofía», pues lo que ocurre es que el ensayismo suele dar a conocer «la idea que de ella se ha formado el autor como pura expresión de opiniones personales». De manera que se convierte en indiferente cual sea la «doctrina» filosófica que se trate porque, al fin y al cabo, los ensayos siempre «tienen por protagonista al sujeto que la expone» mas nunca lo es el «problema de que él mismo trata»<sup>742</sup>.

En consecuencia, puede suceder que el «sentido de la filosofía como expresión puramente subjetiva», si acaba elevándose a «doctrina», entonces corre el riesgo de que ésta se parezca a «la justificación *a posteriori*» de lo que no sería más que «una

---

<sup>741</sup> *Ibidem*, p. 766.

<sup>742</sup> «[...] Pero cuando se trata de una obra de pensamiento, la interferencia de la anécdota personal en el curso de las ideas no es cosa de mera sensibilidad, ni es incidente fácilmente eliminable. La incongruencia afecta a la concepción misma de la filosofía: revela la idea que de ella se ha formado el autor como pura expresión de opiniones personales. Sea cual sea la doctrina que se exponga (y la doctrina misma no dejará de manifestar aquella idea básica), se piensa que esta doctrina, y cualquier otra posible, tienen por protagonista al sujeto que la expone, y no al problema de que él mismo trata. [...]», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 232.

imposibilidad temperamental de deshacerse del yo durante el trabajo de pensamiento». Por eso, si se asume la presencia del yo en ese discurso con voluntad filosófica se acabaría cayéndose en la lógica de que: «la doctrina es acertada en el caso concreto de quien la formula para justificarse», cosa que para Nicol constituye algo radicalmente «anómalo». De manera que acaba calificando esto con cierto desaire, un mero «homenaje final que el egocentrismo rinde a la realidad objetiva» o, en otras palabras, «que el subjetivismo tributa a la verdad», de modo que se acaba «proponiendo como verdad general e impersonal la doctrina misma de la verdad personal». Es de este modo que puede ocurrir que desde la posición filosófica o científica: «el yo no se puede presentar *personalmente* en la teoría sin acusar síntomas de mala conciencia» o, de algún modo, «sin sentir que debe justificar de alguna manera su intrusión»<sup>743</sup>.

Sin embargo, John Boynton Priestley, retomando a Thomas de Quincey en su distinción entre «the Literature of Knowledge» frente a «the Literature of Power», afirma que a esta última pertenecería el género ensayístico, en la que lo principal no está en ese «Knowledge», porque en este género: «we are indifferent to his subject», porque es el ensayista: «is he and not his subject that engages us», eso es lo que eriza la atención del lector. Por eso su tarea se centra, lógicamente en: «to talk about himself» a la vez que «to express the relation between any subject and himself». Todo se trata de aproximaciones con tono coloquial, pues describe como es habitual la voz ensayística como la de un «brilliant and self-revealing conversationalist», en el que lo ineludible sigue siendo que: «every phrase is salted with personality»<sup>744</sup>. Por eso

---

<sup>743</sup> «El sentido de la filosofía como expresión puramente subjetiva más bien parece, cuando se eleva a doctrina, la justificación *a posteriori* de una imposibilidad temperamental de deshacerse del yo durante el trabajo de pensamiento. De suerte que la doctrina es acertada en el caso concreto de quien la formula para justificarse, pero este caso es anómalo en el seno de la filosofía. Y con todo, es por ello mismo el homenaje final que el egocentrismo rinde a la realidad objetiva, que el subjetivismo tributa a la verdad, proponiendo como verdad general e impersonal la doctrina misma de la verdad personal. En suma, el yo no se puede presentar *personalmente* en la teoría sin acusar síntomas de mala conciencia, y sin sentir que debe justificar de alguna manera su intrusión.», *ibidem*, p. 235.

<sup>744</sup> «De Quincey once made a famous distinction between what he called the Literature of Knowledge and the Literature of Power. The true essay belongs to the latter class. The mark of our attitude towards the essayist is that we are indifferent to his subject. It is he and not his subject that engages us. [...] [...] But the real essayist has no subject, or, if you will, has every subject in the world at his command, for the simple reason that his business is to talk about himself or to express the relation between any subject and himself. [...] The true essay approximates to familiar talk, and the essayist is the brilliant and self-revealing conversationalist, whose every phrase is salted with personality. [...]» [De Quincey una vez hizo una famosa distinción entre lo que él llamó la Literatura del Conocimiento y la Literatura del Poder. El verdadero ensayo pertenece a esta última clase. La señal de nuestra actitud hacia el ensayista es que somos indiferentes a su tema. Es él y no su tema el que nos involucra. (...)].

quizá sea acertada la norma contundente que propone Priestley: «if an essayist is not egotistical, he is nothing», es decir que si quien escribe no es egotista y no convierte su discurso en: «a receptacle for their whimsical confessions» y opta por limitarse a examinar un tema por extenso, en ese caso su veredicto es claro: «are not essayists at all»<sup>745</sup>, esa es la convicción a la que parecen responder todos los ensayistas de esta muestra, que consiguen hacer de su yo, de la subjetividad propia y ajena, una materia para el conocimiento.

Sus enunciados se singularizan por que en ellos es el yo quien «se expresa a través de sus sentimientos», en el que únicamente puede tener «valor ensayístico» aquello que únicamente se fundamenta en «la propia experiencia» —plantea Gómez. De modo que no hay lugar dentro del discurrir ensayístico para el «pensamiento filosófico sistemático», ni para el «objetivismo científico». Siendo así, la «verdad del ensayista» no debe considerarse como «conocimiento científico» ni «filosófico», sino que se trata de una verdad que «se presenta bajo la perspectiva subjetivista del autor y el carácter circunstancial de la época». De eso se desprende la lógica del «estilo personalísimo de los grandes ensayistas», que nunca supone un factor de «confusión», sino que reafirma «lo esencial de esta característica». Porque es evidente que al hacerse ostensible «lo íntimo del escritor», entonces tal subjetividad es la que acaba infiltrándose en su «estilo singular»<sup>746</sup>.

---

Pero el verdadero ensayista no tiene tema, o, si se quiere, tiene todos los temas del mundo a su mando, por la simple razón que su negocio es hablar de sí mismo o expresar la relación entre cualquier tema y él mismo. (...). El verdadero ensayo se aproxima a la conversación familiar y el ensayista es el conversador brillante y auto-revelador, cuya frase está sazónada con personalidad.], John Boynton Priestley, «Introduction», *Essayists Past and Present*, New York, Books for Libraries Press, 1967, pp. 8-9.

<sup>745</sup> «[...] If an essayist is not egotistical, he is nothing. The writers who are not egotistical, who do not turn the essay into a receptacle for their whimsical confessions but merely examine a subject at length, are not essayists at all. [...]» [Si un ensayista no es egotista, no es nada. Los escritores que no son egoístas, que no convierten el ensayo en un receptáculo para sus confesiones caprichosas, sino que simplemente examinan un tema por extenso, no son ensayistas en absoluto. (...)], *ibidem*, p. 10.

<sup>746</sup> «Si como hemos indicado el ensayista se expresa a través de sus sentimientos, sólo lo basado en la propia experiencia tiene valor ensayístico. De ahí que en el ensayo no tenga cabida el pensamiento filosófico sistemático ni el objetivismo científico, en cuanto pretenden una comunicación depositaria. La verdad del ensayista no es un conocimiento científico ni filosófico, sino que se presenta bajo la perspectiva subjetivista del autor y el carácter circunstancial de la época. “Mi crítica renuncia a ser imparcial”, señala Mariátegui, para añadir más adelante: “Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones” (230-231). Por ello no debe sorprendernos el estilo personalísimo de los grandes ensayistas, aspecto que, lejos de causarnos confusión, debe reafirmarnos en lo esencial de esta característica; ya que al mostrarnos lo íntimo del escritor, su personalidad, forzosamente se proyecta en un estilo singular. [...]», Gómez, «9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión», *Teoría del...*, p. 27.

## EL MOMENTO DEL CUERPO

Los temas que surgen en el ensayo son aquellos que suelen implicar al individuo en su calidad de individuo condicionado por una circunstancia. Fuster lo avisó: tratan de los «problemas» del individuo, de su más inmediata cotidianidad<sup>747</sup>. Un signo certero de esto se comprueba al ver cómo el ensayo acude a los temas del individuo que implican la presencia directa de aquello mínimo a lo que se puede reducir el individuo: su cuerpo y todo lo que éste implica en la persona.

La vida es un movimiento material y corpóreo, una acción imperfecta y desordenada por su propia esencia. Intento servirla con arreglo a su ser.<sup>748</sup>

Tal y como lo advierte aquí, puede decirse que Montaigne hace el «ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos», siendo consciente de que el mundo «se le resiste», una «resistencia» que «la percibe en su cuerpo», en el «acto de aprehensión». Es en esta acción en la que «siente la presencia del objeto», al mismo tiempo que siente el «esfuerzo de su propia mano». Porque parte de la convicción de que la «naturaleza no está fuera de nosotros», pues «nos habita», se «da a sentir» tanto en «el placer y el dolor». Por eso es en «su propio cuerpo», el lugar donde Montaigne, por ejemplo, «ensaya los ataques de la enfermedad», que tanto aparece en sus piezas. Es en esta lógica que Starobinski ve en ello la conciencia montaigneana de que, en algunos casos, la «naturaleza», a cualquier individuo, le «recuerda los límites que nos ha impuesto»<sup>749</sup>. De modo que su género es para Montaigne, algo así como una «mirada vigilante que no cesa» y el resultado de alguien que, superando la tradición

---

<sup>747</sup> «[...] de fet, tracten problemes de cada dia —els meus, si més no—, precisament els mateixos que constituïrien la matèria d'una conversa familiar [...].», Fuster, «[prólogo]», Fuster, *Diccionari per...*, p. 14.

<sup>748</sup> «La vida es un movimiento material y corpóreo, una acción imperfecta y desordenada por su propia esencia. Intento servirla con arreglo a su ser.» [La vie est un mouvement matériel et corporel : action imparfaite de sa propre essence, et desreglée : Je m'emploie à la servir selon elle.], Montaigne, «La vanidad» [«De la vanité»], *Ensayos*, III, 9, p. 1474.

<sup>749</sup> «Montaigne hace el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos. Pero el mundo se le resiste y esta resistencia, por fuerza, la percibe en su cuerpo, en el acto de aprehensión. Y en este acto, ciertamente, Montaigne siente la presencia del objeto, pero a la vez el esfuerzo de su propia mano. La naturaleza no está fuera de nosotros, sino que nos habita, se da a sentir en el placer y el dolor. En su propio cuerpo, Montaigne ensaya los ataques de la enfermedad. A veces, la naturaleza, tan benevolente en su maternal solicitud, nos recuerda los límites que nos ha impuesto. [...].», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 35.

filosófica recelosa de lo corpóreo, «escuchó a su cuerpo» con «apasionada intensidad»<sup>750</sup>; lo cual se asienta y perdura en su género.

Porque para Montaigne, el conocimiento que le interesa «born of one's own experience» y, por consiguiente, es capaz de hacer «renders superfluous any outside prescription», de modo que todo discurso ajeno que se contradiga con la propia experiencia personal y corporal se desvanece. Así, apostará por éste tipo de conocer sin miedo a la ciencia y, en algunos casos, buscando «support for his position among ancient authorities»<sup>751</sup> —según Starobinski. Se produce así un trueque que modifica toda la perspectiva epistemológica: «the body is no longer willing to be the *object* of an external knowing (*connaissance*)» que es capaz de ser corroborado por los «health producing effects», por eso es imprescindible que «our body, aided by our judgement, become itself the *subject* of its own knowledge». Una reivindicación de la experiencia íntima y de la sabiduría del cuerpo que se contrapone a una tendencia renacentista que a través de la «observation, dissection, and detailed pictorial representation» llega a depurar y consolidar «the knowing of the human body as a natural *object*»<sup>752</sup>; lo que suponía una nueva objetivación de una de las instancias humanas por parte del

---

<sup>750</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>751</sup> «Montaigne declares himself convinced that in regard to the body, this knowledge (*savoir*), born of one's own experience, renders superfluous any outside prescription; that this rivalry with medical science does not frighten him: that he can find support for his position among ancient authorities — Tiberius, or better yet, the Socrates of the *Memorabilia* and the Plato of the *Republic*.» [Montaigne se declara convencido de que, con respecto al cuerpo, este conocimiento (*savoir*), nacido de la propia experiencia, hace superflua toda prescripción externa; que esta rivalidad con la ciencia médica no le asusta: que puede encontrar apoyo para su posición entre las antiguas autoridades —Tiberio, o mejor aún, el Sócrates de los *Memorabilia* y el Platón de la *República*], Starobinski, «The Body's Moment», p. 330.

<sup>752</sup> «[...] Knowledge (*science*) of the body can and must be understood as knowledge which issues from the body and not as knowledge which aims at the body.

This reversal, as we have already indicated, transforms the entire epistemological perspective: the body is no longer willing to be the *object* of an external knowing (*connaissance*) capable of being confirmed by health producing effects: it is necessary that our body, aided by our judgement, become itself the *subject* of its own knowledge.

This appeal to intimate experience and to the body's wisdom —a wisdom both spontaneous and premeditated (*réfléchie*)— enters into opposition with an entire trend of the renaissance of science which, through observation, dissection, and detailed pictorial representation, refines and reinforces the knowing of the human body as a natural *object*. [...]» [(...) El conocimiento (*science*) del cuerpo puede y debe ser entendido como conocimiento que emana del cuerpo y no como conocimiento que apunta al cuerpo.

Esta inversión, como ya hemos indicado, transforma toda la perspectiva epistemológica: el cuerpo ya no está dispuesto a ser *objeto* de un conocimiento externo (*connaissance*) capaz de ser confirmado por los efectos producidos en la salud: es necesario que nuestro cuerpo, ayudado por nuestro juicio, se convierta en *tema* de su propio conocimiento.

Esta apelación a la experiencia íntima y a la sabiduría del cuerpo —una sabiduría tanto espontánea como premeditada (*réfléchie*)— se opone a toda una tendencia del renacimiento de la ciencia que, a través de la observación, la disección y la detallada representación pictórica, refina y refuerza el conocimiento del cuerpo humano como un *objeto* natural. (...), *ibidem*, p. 276.

conocimiento científico, que la mirada ensayística tratará de compensar con una perspectiva subjetiva, personal, de lo corpóreo.

Es así cómo, Savater mientras defiende su «Apología del sofista» y contesta a una oposición entre una «filosofía *descriptiva*» que giraría en torno al cuerpo tan sólo, en el que estaría la retórica y el sofista, frente a un «pensamiento *narrativo*» que recuperaría el cuerpo para el discurso mismo<sup>753</sup>, desliza una luminosa aclaración sobre qué papel debe jugar el «cuerpo» en el discurso sobre el pensamiento, que vuelve a definir un aspecto mismo del género. Para el sofista, el cuerpo no es un dato más en el discurso del conocimiento, sino que debe servir siempre para buscar, en ese tipo de discursos que se creen completos, uno espacios en los que encajar por ahí lo corporal. No se trata de adherirlo como un elemento más que complete este discurso, sino como un modo de que éste sea «asimilado» por el cuerpo.

[...] Creo, sin embargo, que el retórico parte de no considerar al cuerpo *nunca* como simple letra en el texto sapiencial —aunque el cuerpo sea contexto, a su vez, de esa letra originaria grabada en el inconsciente— y más bien se empeña en abrir ese hueco, cerrado habitualmente por los discursos pretendidamente absolutos o «plenos», por dónde puede *incorporarse* al texto, *encarnar* en él y asumir el verbo como carne; no se trata tanto de incluir el cuerpo en el texto sino más bien de hacer del texto mismo parte de nuestro cuerpo, por medio de esa operación llamada *estilo*. [...].<sup>754</sup>

En el ensayo, la función del «cuerpo» abre esas oquedades al discurso absoluto, general y con pretensión objetiva, para que el cuerpo, como factor de lo subjetivo, puede hacer suyo lo que tal discurso abstracto predica. Es exactamente lo que permite el cuerpo en todo ensayo y que Savater logra condensar con el verbo con el que denomina tal acción: «incorporar», en su acepción más originaria<sup>755</sup> y a su vez menos habitual en el uso, casi en un juego etimológico que viene a figurar el sentido de: «introducir en el cuerpo» y, todavía ahondando en ese gesto, usa el verbo «encarnar» en ese discurso, sirviéndose de una pieza conceptual bien conocida del catecismo cristiano a la que apunta directamente a continuación: se trata de «asumir el verbo como carne», casi reproduciendo la aseveración inicial del evangelio de San

---

<sup>753</sup> Oposición que planteaba su amigo Pablo Fernández-Flórez en un coloquio, en el que dialoga con lo que se postulaba en la «Apología del sofista» savateriana.

<sup>754</sup> Savater, «Epílogo a la 'Apología del sofista'», *Apología del...*, I, p. 36.

<sup>755</sup> «1. tr. Unir una persona o una cosa a otra u otras para que haga un todo con ellas», frente a las más usadas: «2. tr. Sentar o reclinar el cuerpo que estaba echado y tendido» o «3. prnl. Agregarse a otras personas para formar un cuerpo» (*DRAE*).



Juan<sup>756</sup>. Esto es, hacer que el objeto de ese discurso teórico sea introducido en el propio cuerpo, que se consiga, por tanto, volver en *carne* la palabra del conocimiento<sup>757</sup>.

La capacidad de pormenorizar todavía más el fenómeno vuelve a dar un mejor fruto: no es que el cuerpo se sume a ese discurso como un complemento. No se trata de que el determinado objeto tratado le sea añadido el punto de vista «corpóreo» como un contraste o una versión, sino hacer de ese «texto» —en el que se trata algún objeto— parte del propio cuerpo de quien ensaya. El discurso del ensayo debe lograr transustanciar la presencia subjetiva, reproduciendo los efectos de tal objeto en el fundamento de esa subjetividad que constituye su cuerpo; representar el acaecer corporal en la vivencia de la cuestión general tratada. Para semejante hazaña sólo hay una operación posible: el estilo. Aquello que logra cuajar esa fluctuación contingente y específica con la que se consigue materializar el rastro de una subjetividad. Ahí destella una coincidencia con el sobado axioma del ilustrado Georges de Buffon y que la estilística adoptó casi como su divisa: «el estilo es el hombre mismo»<sup>758</sup>; en tanto que el estilo es la posibilidad de plasmar una determinada realización lingüística que abre una brecha y se desvía de la norma lingüística —de su registro más estándar o de la lengua más teórica y aséptica—, que es tanto como decir que *se desplaza* del discurso general establecido. Esa es la función que la operación del estilo alcanza, a través de —entre otras estrategias para hacer «subjetivo» el texto ensayístico— hacer del enunciado ensayístico, un trasunto del *cuerpo* de quien lo emite.

También a Fuster le va a perseguir una impenitente curiosidad por desvelar las determinaciones personales que anidan en lo establecido. Una de las dos que más le van a interesar será la «personal» desde un punto de vista del carácter y lo somático, al lado del otro que es el de su condicionamiento material. En uno de sus ensayos avisa que va a lanzar una «insidia» sobre la filosofía. Para hacerlo, toma una expresión conocida de Fichte sobre la irreductible huella personal impresa en toda formulación de un sistema filosófico. Una implicación subjetiva en el quehacer filosófico, cuya vigencia se desvela cuando compara cómo una acusación semejante sería ineficaz con otras disciplinas más «objetivas». Algo parecido, más ligado al

---

<sup>756</sup> «Y el Verbo se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros [...]», Juan 1, 14-15 (*Biblia de...*).

<sup>757</sup> De alguna manera hay un juego etimológico también en los étimos de ambos verbos que son claramente sinónimos de lo mismo, introducción en lo corpóreo: «*incorporare*» e «*incarnare*».

<sup>758</sup> «Le Style, c'est l'homme même», que el aristócrata ilustrado francés Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) —naturalista, biólogo y matemático, entre otras disciplinas— aseveró en su *Discours sur le Style* (1753), pronunciado en la «Académie française» durante la sesión de su ingreso.

malestar somàtic, decía Ortega y por eso se sirve de ello, como variante de la máxima inicial, de la que extrae otra conclusió semblante.

Deia Fichte que la mena de filosofia que es fa depèn de la mena d'home que s'és<sup>759</sup>. Ho deia, però ignoro en quin context. De tota manera, per molt cautelosos que siguem en voler interpretar-nos la frase, alguna cosa hi ressalta com a confessat: el fet que la filosofia és menys un coneixement que una fabulació. Sens dubte, Fichte ens hauria reprotxat que traguéssim de les seves paraules aquestes conclusions. Però vet aquí una prova il·luminadora: la seva afirmació, ¿podria predicar-se de la física o de la geometria? No, és clar. [...].

El senyor Ortega y Gasset solia dir que tot intel·lectual és un malalt de fetge. Don José hiperbolitzava, no cal dir-ho. Però darrera la seva exageració es veu, de manera diàfana, l'abast de la denúncia: en l'arrel de l'activitat de l'intel·lectual hi ha un desequilibri, no necessàriament somàtic, que determina no sols la direcció de les seves creacions, sinó fins i tot el fet mateix de decidir-se a crear. L'experiència ho demostra, i podríem aportar-hi una pila de casos plenament justificats: l'apreciació podria generalitzar-se sense por, ja que —en la meua modesta opinió, almenys— només resulta inverificable quan no tenim dades suficients sobre la vida i la personalitat d'un autor.<sup>760</sup>

En la actividad de quien piensa subyace siempre un «desequilibrio» que, aunque no siempre tiene su origen en lo corporal, sí que nace de lo personal. Este factor es el que para Fuster incita la necesidad de elaborar una especulación filosófica y orientarla en razón de unos intereses. Augura que el análisis de estos condicionamientos individuales sobre cualquier construcción filosófica podría darse en cualquier caso de la historia de la filosofía, siendo sólo la ausencia de los datos personales lo que lo impediría. El deseo de buscar los rastros de un cuerpo y un carácter que subyacen bajo un discurso teórico le lleva a imaginar una historia de la filosofía que —siguiendo la *boutade* orteguiana— buscara en los desajustes clínicos de sus autores, dilucidando las causas de unas teorías tan distintas sobre objetos semejantes —justo aquello que Ortega viene a defender en su *Goethe por dentro*.

Ese condicionamiento corporal tampoco le parece el único, sino que añade a todos los otros que determinan al individuo singular que en un momento dado se ve llamado a elaborar una especulación filosófica. Pues, como ya se ha apuntado, para Fuster hay dos determinaciones «personales» que le parecen emerger en todo objeto

---

<sup>759</sup>«Qué clase de filosofía se elige, depende de qué clase de hombre se es; pues un sistema filosófico no es como un ajuar muerto, que se puede dejar o tomar según nos plazca, sino que está animado por el alma del hombre que lo tiene» [«Was für eine Philosophie man wähle, hängt sonach davon ab, was man für ein Mensch ist: denn ein philosophisches System ist nicht ein todter Hausrath, den man ablegen oder annehmen könnte, wie es uns beliebte, sondern es ist beseelt durch die Seele des Menschen, der es hat.», Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), *Primera introducció a la teoria de la ciencia* [*Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*], 5, (1797).

<sup>760</sup> Fuster, «Insídies sobre la filosofia», *L'home, mesura...*, pp. 202-203.

cultural: la más interna que incluye el carácter y el cuerpo, y otra más externa que implican sus condicionantes materiales y, por tanto, sociales. Una coerción originaria que, si bien puede reconocerse en cualquier discurso creativo o sea «subjetivo» (y no tanto en otros más «objetivos» como ya ha advertido), en el caso de la Filosofía tiene un tinte distinto; pues habitualmente los enunciados de ésta son recibidos con un aspecto distinto a la de ese horizonte desinteresado —por lúdico— del enunciado más evidentemente literario.

[...] Una història de la filosofia elaborada a base de la fitxa clínica dels seus protagonistes seria altament alligadora. Les mil genials construccions ideològiques que els pensadors occidentals han produït des de Sòcrates, o abans, fins als nostres dies, quedarien així bastant explicades en la seva irreversible divergència. No vull dir, Déu me'n guard, que existeixi una causació patològica de les filosofies. No arribo a tant. [...] Però estic convençut que la complexa barreja de circumstàncies físiques, psicològiques i econòmiques que constitueixen la «personalitat» de l'individu filòsof «determina», sense cap mena de dubte, l'índole de la seva filosofia. [...].

Amb tot, cal reconèixer que, a diferència de la literatura, la filosofia mai no ens sembla «gratuïta».

[...] I és que els temes del filòsof són tan impressionants, que ens deixen aclaparats. Responen —valgui la terminologia banal a l'ús— a una preocupació angoixada pel destí de l'home [...]. Però, en últim terme, l'operació del filòsof consisteix a inventar —«inventar»— respostes per a algunes preguntes afligides que gairebé ningú no deixa de fer-se. Respostes i preguntes que ell, teoritzant i no poeta, trasllada a un pla abstracte i universal. D'aquest fet arrenca la seva fama barbuda i subjugant. I per això, encara que la filosofia no sigui més que l'home que l'elabora, és rebuda pels altres amb reverent respecte. [...].<sup>761</sup>

Esa apariencia de dictamen no gratuito sino motivado, que envuelve a la filosofía y que la suele distinguir de la literatura —del resto de la *literatura*— tiene que ver con la calidad de los temas que escoge y que dan en la diana de lo que cualquier individuo se cuestiona sobre sí mismo y su lugar en el mundo. Por ello su semblante grave y la capacidad de pasmar a su receptor debido a las preguntas «humanas» buscadas y las respuestas con las que pretenden contestarlas, que Fuster subraya en su carácter de «invención», es decir, de elaboración propia y creativa al fin. Mas, el factor básico para adquirir esta aura trascendente no está sólo en detectar las cuestiones básicas de un individuo dado, ni conformar sugestivas preguntas que logren resolverlas de algún modo, sino en un ingrediente de tales respuestas: aquella capacidad de superar la evidencia de las determinaciones contingentes del autor que las formula y alcanzar la categoría de un dictamen abstracto y, por ello, extrapolable a

---

<sup>761</sup> *Ibidem*, pp. 203-204.

todos, es decir, universal. Aunque el juicio pueda acercarse a lo esquemático, todo el problema del que pretende avisar ante el discurso filosófico está en esa contradicción entre la individualidad subjetiva que la origina y la tan opuesta presencia abstracta y objetiva de verdad sobrehumana. El gesto de tratar de poner del revés este proceso y evidenciar la presencia corporal, espiritual y material de ese alguien que ha configurado una teoría será una de las estrategias ensayísticas para, precisamente, dismantelar esa impresión de «reverendo respeto» que sólo sirve para que cualquiera que se acerque a tal teoría no se atreva a hacerla suya, vivirla y valorar su validez.

Esta predilección por ahondar en los condicionamientos más básicos del individuo con el cuerpo como su factor más primario lleva a buscar su presencia en las construcciones culturales más diversas. Para Valente la gravitación de esa «encarnación del verbo» va a ser bien fecunda y buena parte de su indagación por la mística estará guiada por esta exploración del protagonismo que el cuerpo adquiere en el advenimiento de la experiencia mística. Por eso, en una de las ocasiones en que pretende ahondar en Teresa de Jesús, lo hará desde su faceta somática, desde su «aventura corpórea del espíritu»; quebrando así la visión teológica de la preponderancia del «espíritu» en tal experiencia y entendiendo, al fin, cómo el cuerpo es inherente a éste. Pues la experiencia de lo divino que se da en la mística supone, precisamente, un estado de unión no sólo con lo sagrado sino también de cuerpo y alma. Así deslinda tal equivalencia al inicio de su inquisición, antes de avanzar hacia lo corporal en Teresa y recordar cómo ella, al pensar en su vivencia mística, siempre consideró un peligro descuidar el cuerpo y dejarlo a parte de tal acontecimiento.

El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple. En efecto, la aventura espiritual es una aventura de lo corpóreo. [...].

Teresa cuenta con el cuerpo, necesita la participación de lo corpóreo, porque el cuerpo desatendido o no participante puede ser origen de daño y de tropiezo grave. [...].

Parece ir signada la espiritualidad de Teresa por la participación del cuerpo. En el centro de su experiencia extática hay una visión corpórea; muerta, su propio cuerpo se convierte en visión. Alucinante visión del cuerpo exhumado, desnudado, mostrado, desmembrado. Visión alucinante del desnudo cuerpo incorrupto, de los senos llenos y derechos, de la belleza y proporción de los pies, según testimonian literalmente Francisco de Rivera y Jerónimo Gracián. Terrible cuerpo materno de Teresa. Materno, sí: capaz de alumbramiento.<sup>762</sup>

---

<sup>762</sup> Valente, «Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu», *La piedra...*, pp. 34 y 43.

Para dar una constatación última de esta experiencia única del espíritu y el cuerpo en la unión mística de Teresa, recurre al tétrico derrotero de su cuerpo tras su fallecimiento, que aparece como prueba definitiva por ser especialmente emblemático y conocido por cualquier lector dado. Si en la vivencia del éxtasis teresiano se producía una visión hecha cuerpo —*encarnada* o *incorporada*—, tras el acontecimiento de la muerte, su cuerpo constituye en sí tal «visión»; aquella que ha sido elevada como emblema de su hagiografía cuando se produce su primera exhumación, justamente «nueve meses» después de su deceso, y lo descubren incorrupto. Más aún, con una sorprendente fisonomía casi maternal: el detalle de los pechos y la lozanía del cuerpo, lo que le lleva a nombrarlo como «cuerpo maternal» después de esos nueve meses de incubación: por lo físico, por la «visión» a la que da nacimiento y por la luz que proyecta; lo que da inicio al inmediato desmembramiento y esparcimiento del cadáver porque es objeto de una revelación. Así, el final del cuerpo en Teresa coincide con el final del artículo, remachando esa experiencia corpórea.

En otro ensayo, también de la mano de la centralidad del cuerpo en la experiencia mística, Valente acudirá al factor que da al cuerpo su imantación definitiva: el eros. La participación del cuerpo en la experiencia mística es inseparable de la faceta más intensa de éste: la pulsión erótica, el deseo sexual. El vínculo entre el eros y la mística ha padecido tanto la ocultación tradicional como la errada interpretación tanto por parte de «espiritualistas» como de «materialistas».

La relación entre eros y mística ha sido oscurecida en la tradición nuestra por obvios condicionamientos culturales. Tanto desde un monismo espiritualista como desde un monismo materialista reactivo, experiencia erótica y experiencia mística han sido abusiva y parcialmente interpretadas. Las rectificaciones empiezan a ser considerables; tan considerables como difíciles de soportar los determinantes culturales que las han hecho necesarias.

[...]

Hay fruición, goce, delectación en la experiencia extrema del místico, a la que su entera naturaleza es arrastrada. Hay eros, no puede no haberlo: eros de la genitalidad asumida y excedida. Pero si la mera genitalidad no se excede en la unión humana corpórea, también el eros se extingue en ella.<sup>763</sup>

Insiste en llamar la atención en cómo en el momento más elevado de esa vivencia de lo divino acaece el propio placer de otro tipo de unión, la carnal. La totalidad del sujeto, su espíritu y su cuerpo todo, es arrebatado en esta experiencia de

---

<sup>763</sup> Valente, «Eros y fruición divina», «La piedra y el centro» en *Variaciones sobre...*, pp. 47-49.

la unión con lo divino en la que acaece el puro goce. Ya ha advertido antes que el eros de la mística «no excluye la genitalidad», «pero que la excede»<sup>764</sup>, es decir, el impulso de ese eros tiene como parte de sí esa genitalidad, pero debe lograr superarla e ir más allá pues, de lo contrario, cuando tal eros se reduce al goce genital acaba por consumirse cuando éste se agota en sí. La poco habitual identificación entre la pulsión erótica y la vivencia mística es uno de las consecuencias de ese engarce de la palabra y el cuerpo, del verbo divino hecho carne que tanto persigue Valente en sus ensayos iniciales de *La piedra y el centro* o *Variaciones sobre el pájaro y la red*, del mismo modo que sucede en tantos lugares de su poesía.

Eso también puede suceder en algún lugar de la poesía de Gil de Biedma, cosa que revela una presencia notable del deseo erótico en su visión de lo circundante. Algo de ello se detecta cuando se enfrenta a la sexualidad desatada de ese autor y protagonista escondido bajo el pseudónimo «Walter» desde sus supuestas memorias: *Mi vida secreta* (1888)<sup>765</sup>, en las que éste da cuenta de su procelosa vida sexual en la Inglaterra victoriana. Al hacerlo, Gil de Biedma se ve llamado a pensar sobre el sexo como hombre maduro, remarcando un signo de su personalidad que suele transfundirse en distintas zonas de su obra, como lo es cuando muestra su contrariado inconformismo ante el abandono de la juventud «según sentencia del tiempo» y la instalación en la madurez. Quizá por ello proyecta una perspectiva sombría sobre el sexo que parece coincidir con la monótona reiteración de las ocasiones sexuales relatadas por «Walter».

Walter es un guarro de una vulgaridad aplastante, digámoslo una vez más, pero no es ni mucho menos una persona vulgar. En cuanto adulto del sexo masculino, a regañadientes instalado en la edad madura, no le puedo leer sin sentirme penetrado de un sólido respeto ante su capacidad de sobreponerse a esos temibles instantes de resaca moral, cuando la propia sexualidad nos abruma por lo que tiene de castigo de Sísifo, de reiteración inútil y humillante. Hay en él algo más que lascivia, dinero y tiempo libre en abundancia; no sólo vitalidad, sino sobre todo disciplina interior,

---

<sup>764</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>765</sup> *My Secret Life* son unas extensas y deslavazadas memorias de un autor desconocido que usa el pseudónimo de «Walter». Se publican por primera vez en Ámsterdam en 1888 y constaba de once volúmenes y 4000 páginas. A pesar de su desmesura, desorganización y repeticiones, es valorada por la franqueza con la que trata cuestiones y experiencias sexuales en el marco de la doble moral de la Inglaterra victoriana. Gozó por ello de muchas reediciones y han sido continuas las especulaciones sobre quién es su autor y protagonista, si es real o si todo el conjunto es una ficción. En ocasiones ha sido apuntado como remedo anglosajón de la *Historia de mi vida* de Giacomo Casanova [*Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même* (1798)], Gil de Biedma le dedica este extenso artículo: «Cualquier vida secreta, o los otros papeles del club Pickwick» cuya primera aparición fue en el diario *El País*, Barcelona, 7 de enero de 1979.

integridad y fuerza de carácter que la mera existencia de sus memorias, tal cual son, revela mejor que cada uno y todos los episodios narrados en ellas. [...].<sup>766</sup>

La descalificación previa del personaje le sirve para deslindar aquello que aprecia de su conducta, justamente lo que más comprende al disponer de una parecida vivencia del hecho sexual: esa capacidad de superar las consecuencias personales del hastío ante una actividad sexual cuya profusa reiteración a lo largo del tiempo acaba por fastidiar y decaer en el tedio. Las «analogías elevadas» de las que Gil de Biedma se suele servir le dan la estampa más eficaz que explique por sí mismo el tinte gris con el que quiere caracterizar el acto sexual sopesado desde la madurez: es un castigo de Sísifo; esto es, un esfuerzo agotador hasta la cumbre, sólo para descubrir la inutilidad de ver volver hacia abajo la gran piedra<sup>767</sup>. Frente a la «resaca» de todo ello, por encima de las características más señaladas en esas memorias, le vuelve a admirar ese impulso de superación ante las turbulencias de una vida sexual: esa especie de estoicismo del veterano, al que tan cerca se puede imaginar a Gil de Biedma.

La cuestión sexual, como una de las facetas más peculiares del cuerpo, tiene la virtud de implicar del todo a quien ensaya y, por eso mismo, sirve de eléctrico acicate para el lector que, del mismo modo, se ve llamado a evaluar desde sí mismo cualquier referencia a lo sensual. Por eso en su definición de «belleza», Fuster reacciona desde su propia condición física ante un axioma doctrinario —citado indirectamente y que seguramente pertenece a San Agustín— que sitúa la «belleza» como algo preferiblemente ajeno a la «concupiscencia». La réplica es implacable y se sirve para ello de la condición carnal y vital, tanto del individuo que propala tal idea, como de sí mismo como replicante: por eso se figura en esa situación vital en la que sospecha que se ha encontrado quien escinde «belleza» de «concupiscencia».

#### *BELLESA*

No crec que tingúes raó aquell respectable doctrinari antic, quan deia que no hi ha res tan agradable com contemplar la bellesa sense concupiscència. Això és una idea de vell o d'impotent: de vell o d'impotent que es resigna a ser-ho. Perquè, si en contemplar un cos adorable no sentim la «concupiscència» que ens fa desitjar-lo, ¿no sentirem més aviat la ira de no sentir-la, o l'enveja dels qui la senten? Encara no he arribat a l'edat en què pugui veure'm condemnat per la naturalesa a una inapetència

---

<sup>766</sup> Gil de Biedma, «Cualquier vida secreta, o los papeles del club Pickwick», *El pie...*, p. 735.

<sup>767</sup> Sin duda, el mito de Sísifo devino en una referencia habitual en la divulgación filosófica durante la juventud de Gil de Biedma, tras difundirse con el ensayo *Le Mythe de Sisyphe* (1942) de Albert Camus, como plasmación de la concepción del individuo propuesta por el existencialismo, que incide especialmente en un absurdo vital que tan bien traduce ese castigo de Sísifo con su gran piedra y la montaña.

tan paorosa. Però, si un dia hi arribo, em consideraré ben infeliç. La concupiscència —diguin els moralistes el que vulguin— és la vida.<sup>768</sup>

Sólo la vejez o la impotencia y, sobre todo, la aceptación y la interesada adhesión a tal hecho irreparable —tan distinta a la instalación en la madurez «a regañadientes» admitida por Gil de Biedma— puede explicar tal aseveración moralizante. Para desautorizarlo, se centra en esa belleza que puede despertar tal concupiscencia y habla directamente de un «cuerpo bello», invitando al lector a imaginarse en tal situación, en tanto que sujeto con una dimensión carnal: si ése no despierta alguna concupiscencia, la consecuencia será la de otros pecados capitales, ira y envidia. Todo ello en el juego tan prodigado en Fuster de usar y ahondar en el abecedario de conceptos morales que la doctrina cristiana ha ido fijando e imponiendo en la conciencia de todos. Tras ello, él mismo, como banco de pruebas de tal hipótesis, aunque sin encontrarse en tal situación —en ese momento cuenta alrededor de cuarenta años—, se figura y confiesa sin hipocresía que se sentiría infeliz. Y así, la contraparte de ese axioma, con regusto de frase hecha.

Cerca de ésta, en la entrada definitoria de «guerra» va a volver a obrar esa técnica de inmersión en los condicionantes personales desde su lado más carnal, en la cara pública de un fenómeno como es el del hombre frente a la guerra. En él detecta la contradicción de que los pueblos a lo largo de la era contemporánea ya han podido ser conocedores de la malignidad de las guerras y, sin embargo, han acostumbrado a inclinarse hacia ellas. Por ello va a buscar la clave de esa tendencia bélica en la intimidad de lo que él mismo denomina como «hombre medio». Éste, que habitualmente suele llevar una cotidianidad guiada por la cordura y la placidez, llega un momento en que se harta de tal monotonía alargada en el tiempo y le nace en su ánimo una añoranza por la aventura. Hasta aquí, se trata de ese quiebro de la vida común que es una idea que asalta a Fuster alternativamente como fenómeno en el que parece verse atraído por la curiosidad, pero también por un propio deseo en el que casi parece repercutir la circunstancia de su yo encajado en su ciudad provinciana. Pero, en este caso, la tentación de esta «aventura» del hombre medio está imantada por la posibilidad de explotar sus impulsos más inconfesables que subyacen en su naturaleza de individuo.

---

<sup>768</sup> Fuster, «Belleza», *Diccionari per...*, p. 34.



## GUERRA

[...] Tot i admetre de bon grat, i de seguida, la influència d'aquests factors, hem d'afegir-n'hi un altre: la seducció que sempre té el fet o la perspectiva d'una ruptura alliberadora en les rutines de l'home mitjà. La idea que l'home mitjà —aquesta abstracció que anomenem «home mitjà», abstracció perfectament i estadísticament verificable per via empírica— és un personatge assenyat i plàcid no pot ser posada a discussió. Però també és cert que l'home mitjà sent una mena de fatiga o de fàstic, a la llarga, del seny i de la placidesa. Enyora, en el fons de si mateix, l'aventura: una oportunitat per a desencadenar-se en les seves energies més fosques i patètiques. En els períodes de pau, de tranquil·litat pública, sacia aquesta nostàlgia amb lectures, gestos i espectacles violents, que el deslliuren de les seves repressions ni que sigui en un pla purament imaginatiu o imaginari: novel·les de gàngsters, films de peripècies arriscades, matxs de boxa, pràctica de la velocitat automobilística, evasió per l'alcohol o la luxúria dosificats. [...].<sup>769</sup>

Esos deseos latentes ivernan en la persona durante su existencia diaria y sólo disponen de algunos sustitutos o simulacros que, llenando su ocio, pueden servir de válvula de escape en una circunstancia sosegada y controlada en la que sólo pueden fantasear con llevarlos a cabo. Mas, de súbito, el advenimiento de una guerra abre un marco exactamente opuesto al de la rutina cotidiana en la que la ejecución de estas bajas pasiones se presume como factible. De modo que el reclutamiento para la guerra suele llegar como la promesa de esa aventura anhelada donde es posible toda la expansión de ese albedrío, hasta ese instante coercionado por el orden social; todo eso a pesar del choque terrible que luego la realidad de la contienda pueda suponer. Para dar un exacto emblema que lo simbolice, Fuster acude a esa imagen tan habitual en la historiografía: en los prolegómenos bélicos se produce el habitual desfile de los soldados, ya destinados, en el que cantan las habituales canciones patrioterias, entre la obligación y la franqueza.

[...] La guerra obre les portes a una realització més tangible de tot això: la lluita resulta escandalosament apta per a facilitar les satisfaccions anàrquiques que busca l'individu. Com que els que, de principi, han de fer la guerra, són els joves, la tendència s'accentua en termes d'eufòria romàntica. La guerra, quan comença, sembla una gloriosa vacança, durant la qual tot serà permès —i tot pagat. Si després això queda desmentit per la realitat, i si l'aspecte macabre de la conflagració s'hi sobreposa, l'entusiasme i el seu rastre sentimental no queden esborrats. Els soldats canten, quan se'n van al front. De vegades serà, la seva, una cançó forçada; sovint és una cançó sincera. La lletra parlarà de la pàtria, de l'enemic, de la victòria. La música, subterràniament, «parla» d'altres il·lusions: de l'estupre, de la depredació, de la matança, de l'oci. No podríem entendre la història dels segles XIX i XX, en tant que aquesta història recull la minúcia de les batalles i el fervor dels combatents, si oblidàvem aquella palpable veritat. La guerra, en si, és una «categoria» al·lucinant.<sup>770</sup>

<sup>769</sup> Fuster, «Guerra», *Diccionari per...*, p. 61.

<sup>770</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

La bifurcación de ese cantar entre un estrato evidente: la literalidad de su mensaje homologado para su función de arrojados defensores de la patria y otro subyacente que está en lo intraducible pero perceptible de su melodía, donde se larva la promesa fascinada de consumir esos apetitos que desnudan al individuo en las determinaciones de su cuerpo, su psique y su circunstancia. De esta manera se podría historiar las innumerables contiendas de la época contemporánea para comprender el velado impulso que habitualmente ha llevado a tantos «hombres medios» a agregarse a otros semejantes de su comunidad y escapar de su vida diaria, aun a riesgo de su integridad. Con esta lectura averiguadora de esa verdad subterránea que anima a la persona hacia el conflicto, termina por definir la «guerra», desde la perspectiva del individuo, como una noción «alucinante».

Estas implicaciones del cuerpo y sus servidumbres, a partir de las cuales Fuster evalúa diversas categorías, tienen un lugar preciso en el que son analizadas ya directamente, como sucede en su definición de «Sexo» que es la entrada más extensa de todo su «diccionario» —¡treinta y dos páginas!—, evidenciándose que en esa cuestión reside un factor principal de ese determinismo biológico que para Fuster descifra tantos fenómenos humanos. En un pasaje de su disertación apunta a la reacción cómica que suele concitar la visión cruda de una cópula; en la animalidad que ésta desvela será donde detecte la causa de tal ridículo.

Hi ha una raó que explica aquesta comprensió —o incomprensió— còmica del sexe. I és: que la descripció de l'acte sexual, tant si es vol com si no es vol, comporta la reducció de l'home —home i dona— a un complex d'actituds irreversiblement animals, i l'home es riurà de si mateix sempre que es vegi actuant com una bèstia. L'home té un alt concepte d'ell mateix *com a espècie*. La humanitat, en els nostres càlculs, constitueix una agradable excepció dins el món de la zoologia: l'home és l'animal que ha deixat de ser animal. [...].<sup>771</sup>

El hombre al descubrirse como mero animal no puede menos que reírse de sí mismo, al refutarse con ello su concepción del género humano como la antítesis del animal, cosa que la evidencia de todo acto sexual echa por tierra. Otra vez, avanzado el artículo, vuelve a apuntar a esa tendencia furtiva que perdura en la cotidianidad de todo individuo que es esa pulsión erótica que, si en el pasado siempre emergía con la gravitación de la culpa, ahora (poco antes de 1964) Fuster ya considera liberada de

---

<sup>771</sup> Fuster, «Sexe», *Diccionari per...*, pp. 146-147.

tales inquietudes culpabilizadoras; cosa que permite ver el sexo en su verdadera entidad de fenómeno humano.

[...] Sempre hi ha hagut un fons d'efervescència dissoluta en el viure diari de la gent, a sota de la crosta de les morals teòriques i de les ficcions virtuoses. Era, però, una pul·lulació indecent, condemnada, indiscreta. [...] En l'actualitat, els fets es produeixen sense remordiments, sense gaires inquietuds ètiques, sense por. El sexe, desinfectat de neguits ancestrals, és una cosa òbvia. I, com totes les obvietats, trivial.<sup>772</sup>

Traza con ello una luminosa equivalencia encadenada en la que, al exhumar la pulsión sexual que habita en todo individuo y ponerla al primer plano de análisis, puede lograr asearla de sus coerciones atávicas y así revelarla como impulso obvio, que al ser evidente por todos se reduce a la mera trivialidad.

Con todo esto se infiere de algún modo el tipo de materia sobre la que el ensayo desempeña su reflexión. Una materia que gozará de un determinado tratamiento que parte del protagonismo de un yo ensayístico y su tono, que condicionará la manera en que se gestiona la atención a su objeto de interés: tanto su método empleado, como las dimensiones de su discurso consiguiente o las características más generales y recurrentes de la naturaleza de sus objetos, así como las distintas operaciones analíticas realizadas sobre éstos. Un tratamiento que desvela una opción axial: la subjetividad es un camino hacia un posible conocimiento, porque es el lugar en donde está el objeto hacia el que se dirige todo ensayo; una subjetividad que será la propia del yo que emite el enunciado ensayístico, pero también la subjetividad ajena que atrae a éste por compartir una semejante naturaleza. Es una fe en lo subjetivo que se constatará incluso en su aspecto más material: el propio cuerpo que es su sede.

---

<sup>772</sup> *Ibidem*, p. 158.

## **II**

# **POR UNA FUNCIÓN**



## II.1. LA INCURSIÓN



## INDAGACIÓN EN EL DISCURSO

La subjetividad que se logra representar en el yo ensayístico es el campo de fuerzas del ensayo —su voz, su canal—, donde se emite su discurso. Como ya se ha ido vislumbrando, en esta base subjetiva se proyecta una determinada función: el «desacato» de los discursos establecidos sobre los objetos y cuestiones que circundan al individuo. El yo ensayístico, desde su subjetividad, observa e indaga en los discursos que el poder, la ciencia o la costumbre han impuesto sobre los más diversos elementos que implican al hombre, confrontándolos con su propia visión subjetiva. Ante el contraste que se produce, el yo del ensayo va a ir contraponiendo ese discurso impuesto y aceptado por la mayoría, con el ejercicio de someterlo a su verificación y, al examinar sus datos, irá desvelando las trazas de falsedad que tal discurso contenga. De manera que el yo impone un análisis subjetivo a ese discurso, tras el cual lo va a ir desmontando parcial o completamente, hasta lograr dar una visión distinta sobre tal objeto, su propia visión.

Mas este desacato no es un acto inmediato, pues el yo ensayístico no descarta en bloque ese discurso del que disiente, sino que ofrece el proceso mismo de ese pensamiento crítico, permitiéndole al lector recorrer todo el despliegue de esa argumentación. Cobran sentido así todas esas estrategias del yo para forjar aquél vínculo real, de cercanía y confianza con el lector, porque a través de ellas se logra romper la distancia del lector con el texto incitándole a entrar a pensar por el circuito mental donde circula la conciencia discursiva de ese yo. Pues como se irá viendo, al ensayo no le sirve de nada negar o afirmar algo si no consigue traslucir el proceso que lleva hacia esa determinada visión crítica, haciendo del lector un verdadero partícipe de esa ruta mental, sumergiéndolo en un itinerario en el que el pensamiento está formulándose con apariencia de estar acaeciendo en un aquí y ahora, en un yo real y específico que se dirige cómplice a un lector concreto. Es decir, un pensar en marcha que, a pesar de su naturaleza discursiva, logre insuflar un aire de realidad y no sólo de verosimilitud. Sólo así el lector se podrá sentir llamado a colaborar en el ensayo a través de un cavilar «en lo real» que hace al individuo considerarse a sí mismo, para reflexionar sobre sí y sobre lo que le rodea, haciéndole sopesar su circunstancia real de individuo, sin aventurarlo demasiado por las regiones de la imaginación, como hace la otra literatura. Pues no se trata de administrarle al lector una idea dada y



completada, sino de introducir al lector en un verdadero escenario mental, en el presente de esa meditación que *está ocurriendo*. Pero si este yo logra incitar y dar cabida al discurrir del lector real es porque, gracias a la peculiar elaboración del yo ensayístico, éste consigue compartir con quien lee aquellos parámetros propios de la subjetividad, como ya se analizó.

Véase cómo Fuster, cuando está por abrir su *Babels i babilònies*, avisa que los papeles que ahí reúne tratan de una serie de *confusiones* reales o aparentes en las que se sostiene la vida diaria y de la que ha surgido el bíblico «mito de la confusión» sobre el que ironiza el título del libro. En esa levísima nota inicial deja caer que la actitud «poco respetuosa» con la que se ha enfrentado a tales mezcolanzas no ha sido un propósito previo, sino una mera consecuencia más de habitar en tal confusión reinante. Pero, previniéndose de los prejuicios que podría levantar su postura irreverente ante lo que analiza, advierte al lector de que tal predisposición nada tiene que ver con la «frivolidad». Pues en él sólo ha existido el único designio del ensayista: el limpio anhelo de «entender» para poder «explicar», en el que concurren toda una serie de factores recurrentes que alimentan tal deseo y traslucen en la aclaración de esos entuertos.

[...] Tampoc no intento convertir en «mètode» una actitud que no és sinó un element més de la «confusió» observada. Un retret, tanmateix, no se'm podrà fer: el de frivolitat. De la primera paraula a l'última, només hi ha una bona voluntat d'entendre i, per consegüent, d'explicar. En formen part l'observació perplexa, la pregunta sense resposta, el sarcasme incidental, els prejudicis inconfessats... I és lògic que sigui així. Em manca la capacitat i/o la vocació del «dogmatisme» —n'hi ha de moltes menes— que podria conduir-me a especular amb afirmacions massa taxatives. M'he limitat, a cada moment, a «aproximar-me» a uns fets, anecdòtics o importants, però sempre significatius. La meua pretensió, en última instància, ha estat de suggerir al lector la mateixa aventura.<sup>773</sup>

El extrañamiento respecto a todo «dogmatismo» y su firme rotundidad asertiva lleva a que, en esas distintas inmersiones en lo confuso, afluyan ciertas características poco esperables en un discurso que resolviese esa neblina desde una lógica terminante: el confeso desconcierto, la irresolución de las dudas, la guasa fortuita y los callados prejuicios que pueden trufar su enunciado. Todos estos aspectos son los componentes de esa sustancia subjetiva —ya advertida— que no exceden el cometido del ensayo, sino que la constituyen como tal. Mas, al lado de toda esta

---

<sup>773</sup> Fuster, «[nota preliminar]», *Babels i...*, p. 266.

encarnadura personal presenta algo así como la *función* básica de su labor, que seguramente lo es de su género: «aproximarse» a unos hechos bien escogidos, pues siempre son «significativos» de *algo* que va más allá de ellos y que, al ser observados con atención, puede explicarlo. Pero tal función de una conciencia que se acerca a un objeto y trata de explicárselo a su lector, no se queda en suministrar a éste el resultado último de ese portentoso examen, sino en incorporar —en la medida en que sea posible— dentro del proceso de ese examen al propio lector.

Es decir, una vez ha prevenido de las marcas subjetivas de su enunciado, no sólo define su «función» por el objetivo que persigue, sino por la *disposición* en la que ésta se ejecuta: se debe lograr introducir al lector en el mismo curso consciente por el que ha transcurrido el yo que enuncia su ensayo. Debe conseguir a través de sus palabras trasladar no el producto de una operación, sino la activación de esa operación misma: la «aventura» a la que Fuster invita a su lector. De manera que la «indagación» que será el gesto inicial de todo ensayo no será tarea privativa del yo, de la que el texto ensayístico sólo recogiera sus resultados últimos, sino que siempre será una marcha meditativa a la que se invita al lector para que la aplique en su misma conciencia, experimentando por sí mismo tal cogitación: *aventurándose*, al fin. Porque la clave en su uso del género está en esta «aventura de l'exploració de l'home i del seu entorn a través de la pròpia subjectivitat», todo ello mediante un método de conocimiento cuya inseguridad es compensada por «un afany insubornable de fidelitat a si mateix». Puesto que desde la propia «consciència del relativisme de les coses» es capaz llevar a cabo su operación: «s'explora a si mateix i explora, de camí, el món» —como describe Salvador: «Ulisses del seu jo, es va enriquint en coneixença»<sup>774</sup>.

Lo cierto es que la «profundidad del pensamiento» se mide por la «profundidad con que penetra en el asunto», no por aquella con la que se «lo reduce a otro», lo que se aplica a este género de un modo controvertido, pues se trata lo que «se considera derivado» sin considerar «su definitiva derivación» —según sentencia

---

<sup>774</sup> «L'aventura —mot clau, sens dubte— de l'exploració de l'home i del seu entorn a través de la pròpia subjectivitat és probablement la característica essencial de l'assaig com a tipus de discurs. El tempteig, la provatura, la provisionalitat indefinidament revisable, la contradicció assumida i explicitada amb honestat, són el seu mètode de coneixença. La inseguretats —o la mateixa contradicció— és salvada per un afany insubornable de fidelitat a si mateix. I l'escriptor, des de la seua consciència del relativisme de les coses, *s'assaja* amb coratjosa insistència, tal com Montaigne ho expressa: "Si la meua ànima pogués establir-se, no *m'assajaria* sinó que em resoluria: però es troba sempre en aprenentatge i en prova". Intentant camins nous, s'explora a si mateix i explora, de camí, el món. Ulisses del seu jo, es va enriquint en coneixença.», Salvador, «El jo discursiu», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 63.

Adorno. De manera que el ensayista «piensa en libertad» y, al mismo tiempo, «junta lo que junto se encuentra» en ese objeto libremente elegido, pues no se obstina con «un más allá de las mediaciones» y se decide a buscar «los contenidos de la verdad» en tanto que son «históricos» ellos mismos<sup>775</sup>. Por ello puede decirse que es un género que pone en evidencia, veladamente, la «ilusión» de que el pensar pueda «escapar» de «lo que es *thesei*, cultura» y poder considerarse como «a lo que es *physei*, por naturaleza». Pues, en algún sentido, honra a la «naturaleza» al confirmar que ésta ya no es para los «hombres». Por tanto, los «grados» de «lo mediado» son «inmediatos» para el ensayo antes de que éste «se ponga a reflexionar»<sup>776</sup>. Es por ello que el género asume el «impulso antisistemático» en el curso de su producción, por eso «introduce los conceptos sin ceremonias», esto es, «inmediatamente», por fidelidad al modo en que los recibe, debido a que no los precisa más que su «relación mutua», pero para ello se fundamenta en «los conceptos mismos»<sup>777</sup>.

De modo que, para éste, —como es sabido— la «exposición» es algo más central que los «procedimientos» que dividen «método y asunto» a la vez que son «indiferentes a la exposición de su contenido objetualizado». De suerte que el «cómo de la expresión» debe intentar «salvar», aquello que de «precisión» se sacrifica cuando «se renuncia a la circunscripción», pero sin «entregar el asunto tratado» al «arbitrio de los significados conceptuales decretados de una vez por todas». De modo que al ensayo lo mueve la «interacción» entre sus «conceptos» en el «proceso de la experiencia espiritual», mucho más que cualquier «procedimiento definitorio». Lo sustancial es que en esa experiencia los conceptos no suponen un «continuo de operaciones», porque «el pensamiento no avanza en un solo sentido», sino que los

---

<sup>775</sup> «La profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto, no por la profundidad con que lo reduce a otro. Esto el ensayo lo aplica polémicamente, ya que trata lo que según las reglas del juego se considera derivado sin recorrer él mismo su definitiva derivación. Piensa en libertad junta lo que junto se encuentra en el objeto libremente elegido. No se encapricha con un más allá de las mediaciones—y eso son las mediaciones históricas en las que está sedimentada toda la sociedad—, sino que busca los contenidos de la verdad en cuanto ellos mismos históricos. [...]», Adorno, «El ensayo como forma», p. 21.

<sup>776</sup> «[...] El ensayo denuncia sin palabras la ilusión de que el pensamiento puede escapar de lo que es *thesei*, cultura, a lo que es *physei*, por naturaleza. Proscrito por lo fijo, por lo reconocidamente derivado, por los artefactos, honra a la naturaleza al confirmar que ésta ya no es para los hombres. [...] Todos los grados de lo mediado son inmediatos para el ensayo antes de que éste se ponga a reflexionar.», *ibidem*.

<sup>777</sup> «[...] El ensayo, en cambio, asume el impulso antisistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias, «inmediatamente», tal como los recibe. A éstos no los precisa más que su relación mutua. Pero para ello encuentra un apoyo en los conceptos mismos. [...]», *ibidem*, pp. 21-22.

«momentos se entretejen como los hilos de un tapiz» —describe Adorno<sup>778</sup>. Es así cómo se entiende que la verdadera «fecundidad de los pensamientos» depende de la densidad de esa «trama», pues «el pensador no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla» —tal formulación de este *escenario* de una experiencia y su captación tal y como aparece constituyen una de las claves en la indagación ensayística. Pues, en el caso del «pensamiento tradicional» se toma de tal experiencia sus «impulsos», pero «eliminando su recuerdo en cuanto a la forma»; mientras que el ensayo, en cambio, selecciona tal forma como «modelo» o «la imita» y en ello invierte buena parte de sus recursos estilísticos. Finalmente, lo que hace es mediatizar esa forma con «su propia organización conceptual», por eso puede decirse aquello que asumió Kauffman como se vio: trabaja de una «manera metódicamente ametódica»<sup>779</sup>.

Otro de los aspectos de esta manera de indagar está en que es un género que «se expone al error» como le ocurre a todo «aprendizaje», pues como siente una gran «afinidad con la experiencia espiritual abierta» eso le comporta la «falta de esa seguridad» a la cual la «norma del pensamiento establecido teme como a la muerte». Se trata de un género que más que rechazar toda «certeza libre de dudas», más bien «denuncia su ideal». Es un discurso que «se hace verdadero en su progreso», que tiene la virtud de llevarlo «más allá de sí». Por ello, los conceptos dispuestos en su enunciado deben conseguir que «se presten apoyo mutuo», con la virtud de que «cada uno se articule según las configuraciones con otros». Con lo cual, en su enunciado se aúnan en un «todo legible», toda una serie de «elementos discretamente contrapuestos entre sí», sin alzar «ningún andamiaje ni construcción». Es entonces cuando Adorno da una disertación sugerente: estos elementos «cristalizan como configuración» mediante su «movimiento»; una configuración que siempre es un «campo de

---

<sup>778</sup> «[...] Por eso se toma la exposición más en serio que los procedimientos que separan método y asunto y son indiferentes a la exposición de su contenido objetualizado. El cómo de la expresión tiene que salvar lo que de precisión se sacrifica cuando se renuncia a la circunscripción, pero sin entregar el asunto tratado al arbitrio de los significados conceptuales decretados de una vez por todas. [...] Tal precisión, sin embargo, no puede resultar en atomista. No menos sino más que el procedimiento definitorio impulsa el ensayo la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta aquéllos no constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de un tapiz. [...]», *ibidem*, p. 22.

<sup>779</sup> «[...] La fecundidad de los pensamientos depende de la densidad de esa trama. Propiamente hablando, el pensador no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla. También el pensamiento tradicional recibe de ésta sus impulsos, pero eliminando su recuerdo en cuanto a la forma. El ensayo, en cambio, la escoge como modelo simplemente imitado; la mediatiza con su propia organización conceptual; procede, por así decir, de una manera metódicamente ametódica.», *ibidem*, pp. 21-22.

fuerzas», del mismo modo que: «bajo la mirada del ensayo toda obra espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas»<sup>780</sup>.

Al ser un discurso caracterizado por no reconocer sin examen «ningún punto de vista externo a sí mismo» es habitual que este género sea acusado de «falta de punto de vista y relativismo», un juicio que parte de la concepción de «la verdad como algo “fijo”» —un punto en el cual el ensayo «se toca con su extremo» y que Adorno denomina como la «filosofía del saber absoluto». Por ello, toda la pretensión del ensayismo se centrará en algo axial en todo su quehacer: «salvar al pensamiento de su arbitrariedad», a través de asumirlo «reflexivamente en su propio proceder» en vez de abandonarse a aceptar esa arbitrariedad y «enmascararla como inmediatez»<sup>781</sup>. Pero Adorno alerta de que el ensayismo padece cierta «inconsecuencia» puesto que a su vez se dedica a «criticar el superconcepto abstracto, el mero “resultado” en nombre de un proceso en sí discontinuo», mas, no obstante termina hablando «por costumbre idealista, de método dialéctico». Por eso califica al género, sorprendentemente, como «más dialéctico que la dialéctica», en tanto que sigue la «lógica hegeliana al pie de la letra»; pues no permite «blandir inmediatamente la verdad de la totalidad contra los juicios individuales», pero tampoco «hacer finita la verdad convirtiéndola en un juicio individual», en cambio, la «aspiración de la singularidad a la verdad se toma literalmente hasta la evidencia de su no verdad»<sup>782</sup>.

---

<sup>780</sup> «[...] Por supuesto, el ensayo en cuanto forma se expone al error lo mismo que tal aprendizaje; su afinidad con la experiencia espiritual abierta tiene que pagarla con la falta de esa seguridad, a la que la norma del pensamiento establecido teme como a la muerte. El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. Se hace verdadero en su progreso, que lo lleva más allá de sí, no en la obsesión de buscador de tesoros por los fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de un *terminus ad quem* oculto a él mismo, no de un *terminus a quo* evidente, y con esto expresa su método mismo la intención utópica. Todos sus conceptos han de exponerse de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuraciones con otros. En él se reúnen en un todo legible elementos discretamente contrapuestos entre sí; él no levanta ningún andamiaje ni construcción. Pero los elementos cristalizan como configuración a través de su movimiento. Ésta es un campo de fuerzas, tal como bajo la mirada del ensayo toda obra espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas.», *ibidem*, p. 23.

<sup>781</sup> «[...] Cuando, puesto que no reconoce ningún punto de vista externo a sí mismo, se reprocha al ensayo su falta de punto de vista y relativismo, entra en juego precisamente aquella noción de la verdad como algo “fijo”, una jerarquía de conceptos que Hegel, tan poco amigo del punto de vista, destruyó: ahí es donde el ensayo se toca con su extremo, la filosofía del saber absoluto. Querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad asumiéndolo reflexivamente en su propio proceder, en lugar de enmascararla como inmediatez.», *ibidem*, p. 29.

<sup>782</sup> «Por supuesto, esa filosofía ha seguido adoleciendo de la inconsecuencia de al mismo tiempo criticar el superconcepto abstracto, el mero “resultado”, en nombre de un proceso en sí discontinuo, y sin embargo hablar, por costumbre idealista, de método dialéctico. Por eso el ensayo es más dialéctico que la dialéctica cuando ésta se presenta a sí misma. Toma la lógica hegeliana al pie de la letra: ni se puede blandir inmediatamente la verdad de la totalidad contra los juicios individuales, ni se puede hacer finita la verdad convirtiéndola en un juicio individual, sino que la aspiración de la singularidad a la verdad se toma literalmente hasta la evidencia de su no verdad. [...]», *ibidem*, p. 29.

Por otro lado, para llamar la atención sobre la mediación que existe siempre entre sujeto y objeto, uno de los aspectos desde los que debe partir el género, Adorno toma de Hegel un aviso: «no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado» y, sin embargo, habitualmente el «pensamiento se mantiene fiel a la idea de inmediatez», aunque sea siempre «a través de lo mediado», por lo cual, «se convierte en presa de esto en cuanto aprehende inmediatamente lo inmediato». Es por ello que hay una tendencia en la que el «pensamiento se aferra astutamente a los textos», pero con el error de tomarlos simplemente «como si éstos estuvieran ahí sin más y tuvieran autoridad»<sup>783</sup> y en ello está la fuente de buena parte de sus distorsiones.

Frente a esto se alza entonces la tendencia propia del ensayo, una «tendencia contraria» que es «crítica» empleando una calculada «confrontación de los textos con su propio enfático concepto», esto es, con esa «verdad de la que cada uno habla aunque no quiera hablar de ella». Es decir, se trata de «minar la aspiración de la cultura», obligándola a ser consciente de «su no verdad», particularmente en esa «apariencia ideológica» en donde «la cultura se revela a merced de la naturaleza». Esto le sirve a Adorno para afirmar que lo que acaba ocurriendo es que «bajo la mirada del ensayo, la segunda naturaleza se interioriza a sí misma como primera»<sup>784</sup>.

Por ello puede decirse que: «la verdad del ensayo se mueve por su no verdad», tal característica: «su movilidad» supone la «carencia de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu», una movilidad que Adorno entiende semejante a la del espíritu emancipado y libre, aquél que aborrece de lo que es mera «repetición» de «lo ya existente», por eso necesita del «juego» en esa «verdad» y así no caer en la mera «tautología»<sup>785</sup>. A ello se suma el

---

<sup>783</sup> «[...] Como, según el dicho de Hegel, no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado, el pensamiento se mantiene fiel a la idea de inmediatez a través de lo mediado, mientras que se convierte en presa de esto en cuanto aprehende inmediatamente lo inmediato. El pensamiento se aferra astutamente a los textos, como si éstos estuvieran ahí sin más y tuvieran autoridad. [...].», *ibidem*, p. 30.

<sup>784</sup> «[...] La tendencia, sin embargo, es la opuesta, la crítica: mediante la confrontación de los textos con su propio enfático concepto, con la verdad de la que cada uno habla aunque no quiera hablar de ella, minar la aspiración de la cultura y moverla a parar mientes en su no verdad, precisamente en aquella apariencia ideológica en la cual la cultura se revela a merced de la naturaleza. Bajo la mirada del ensayo, la segunda naturaleza se interioriza a sí misma como primera.», *ibidem*.

<sup>785</sup> «Si la verdad del ensayo se mueve por su no verdad, no ha de buscarse en la mera oposición a lo que en él haya de deshonesto y reprobable, sino en esto mismo, en su movilidad, su carencia de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu. Quienes creen que tienen que defender al espíritu contra la falta de solidez con sus enemigos: el espíritu mismo, una vez emancipado, es móvil. En cuanto quiere más que meramente la repetición y el adobo administrativos de lo ya existente cada vez, tiene algún flanco sin cubrir; abandonada por el juego, la verdad ya no sería más que tautología. Históricamente, pues, el ensayo está emparentado con la retórica, a la que la mentalidad científica desde Descartes y Bacon quiso dar el golpe de gracia, hasta que, muy

hecho de que en el discurso ensayístico, la «retórica» —tan atacada por la ciencia— es capaz de producir unas «satisfacciones» para su receptor que en el ensayo se traducen en algo así como la: «felicidad de una libertad frente al objeto», lo cual consigue dar a tal objeto «más de lo suyo que si lo integrase despiadadamente en el orden de las ideas», como haría la ciencia<sup>786</sup>. Así, el «objeto del ensayo» debe entenderse como «lo nuevo en cuanto nuevo», aquello «no retraducible a lo viejo de las formas existentes», porque, al «reflejar el objeto» más o menos «sin violencia», la conciencia cientifista se lamenta soterradamente de que «la verdad haya traicionado a la felicidad» pero con eso también «a sí misma»; una protesta que es la que despierta la «ira contra el ensayo». Porque en el ensayo en «lo que de persuasivo hay en la comunicación», le es excluido de su «finalidad originaria» y acaba reduciéndose a «pura determinación de la exposición en sí», formulando una comunicación que ya «no querría copiar la cosa» sino más bien «reconstruirla a partir de sus *membra disiecta* conceptuales»<sup>787</sup>.

Es por todo ello que Adorno asevera que «la ley formal más íntima del ensayo es la herejía», pues la «contravención de la ortodoxia del pensamiento» a la que se dedica, justamente hace «visible» aquello cuya «invisibilidad» constituye la «secreta y objetiva finalidad de esa ortodoxia»<sup>788</sup>. En ese gesto de desbrozar, concretar y así visibilizar lo que la ortodoxia necesita mantener como invisible se explica toda la función del género: su impulso indagador, implicando en tal proceso al lector y, así, al poner en claro lo que estaba oculto, desacatar lo establecido. Por eso, recuerda Bense que el ensayista pertenece a un «*confinium*» y encuentra sus «amigos»: «allí donde se

---

consecuentemente, en la era científica ha sido degradada a ciencia *sui generis*, la de las comunicaciones. [...].», *ibidem*, p. 31.

<sup>786</sup> «[...] Las satisfacciones que la retórica quiere proporcionar al oyente se subliman en el ensayo como idea de la felicidad de una libertad frente al objeto que da a éste más de lo suyo que si lo integrase despiadadamente en el orden de las ideas. La conciencia cientifista, orientada contra toda representación antropomórfica, ha sido siempre aliada del principio de realidad y tan enemiga de la felicidad como éste. [...].», *ibidem*.

<sup>787</sup> «[...] Sin embargo, el objeto del ensayo es lo nuevo en cuanto nuevo, no retraducible a lo viejo de las formas existentes. Al reflejar el objeto por así decir sin violencia, se queja en silencio de que la verdad haya traicionado a la felicidad y con ello también a sí misma; y esta queja provoca la ira contra el ensayo. En éste a lo que de persuasivo hay en la comunicación se le priva de su finalidad originaria, en analogía con el cambio de función de muchos rasgos en la música autónoma, y se lo convierte en pura determinación de la exposición en sí, en lo constrictivo de su construcción, la cual no querría copiar la cosa sino reconstruirla a partir de sus *membra disiecta* conceptuales. [...].», *ibidem*, p. 32.

<sup>788</sup> «[...] Sólo que el ensayo desconfía aun de tal justificación y afirmación. Para la felicidad que Nietzsche consideraba sagrada no conoce otro nombre que el negativo. Incluso las manifestaciones supremas del espíritu que la expresa no dejan de estar envueltas en la culpa de obstaculizarla en la medida en que siguen siendo mero espíritu. Por eso la ley formal más íntima del ensayo es la herejía. La contravención de la ortodoxia del pensamiento hace visible aquello, el mantenimiento de cuya invisibilidad constituye la secreta y objetiva finalidad de esa ortodoxia.», *ibidem*, p. 34.

presentan o se preparan las revoluciones abiertas o secretas, las resistencias, los cambios»<sup>789</sup>.

De manera que todo «ensayista» es siempre un «crítico» y todas las «épocas» en la que «el ensayo ha sido clave» son siempre «esencialmente críticas» —como sospecha Bense<sup>790</sup>. Porque el ensayismo «surge del carácter crítico» que se complace en «experimentar», por ser ésta una «necesidad propia de su índole, de su método». Es lo que lleva a Bense a definir este género como: «la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu». Porque «quien critica», por tanto aquél que está obligado a «experimentar», debe «generar las condiciones bajo las cuales pueda surgir con seguridad un nuevo tema» y conseguir que esa aparición de temas sea siempre de «manera distintiva» según sea el «autor». El crítico deberá, pues, «probar la vigencia de su tema», o sea «ensayar», de manera que esa aparición del asunto en cada uno de sus críticos será esa «reducida variación» de este tema por su experimentación en cada uno de los ensayistas que lo tomen y lo sometan a su crítica<sup>791</sup>.

Quizá por esta capacidad indagatoria del género Chesterton haya sentenciado: «evil re-entered the world in the form of Essays», porque a esta forma se la puede entrever como esa serpiente del Edén: «smooth and graceful and easy of movement» y que además es «wavering of wandering» e igual que el sentido originario del género es una criatura: «tentative». Porque uno de los rasgos del tentador es siempre «feeling his way», tratando de evaluar hasta cuándo los otros permanecen en su posición. He ahí la función de su conocido «misleading air of irresponsibility» en su enunciado,

---

<sup>789</sup> «[...] Se podría poner en marcha una crítica literaria, plantar reglas, principios que, como en la vieja poética, hubieran sido también previstos para otra categorías; se debería expresar sin embargo que en cada buen crítico hay una ley de conservación de la variación mínima del tema —[...]. De cualquier modo —y esto lo queremos dejar dicho—, la ley de la mínima modificación es también la misma ley bajo la cual trabaja el ensayista crítico; es también el método de su experimento. En este sentido contiene todo lo que cae bajo la categoría de pensamiento crítico: sátira, ironía, cinismo, escepticismo, razonamiento, nivelación, caricaturización, etc. De esta manera se verá, en su preferencia por el ensayo, que el crítico se encuentra naturalmente en el *confinium* entre el estadio de la creación y el estadio estético por un lado, y entre la tendencia y el estado ético por el otro. No pertenece a ningún estadio, sino a un *confinium*, y desde una perspectiva sociológica cabe expresar que como tipo entre las clases y como contemporáneos entre las épocas encontrará sus amigos allí donde se presentan o se preparan las revoluciones abiertas o secretas, las resistencias, los cambios.», *ibidem*.

<sup>790</sup> «[...] ¿No es llamativo que todo gran ensayista sea un crítico? ¿No es llamativo que todas las épocas en las cuales el ensayo ha sido clave hayan sido además épocas esencialmente críticas? ¿Qué quiere decir eso?», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», pp. 25-26.

<sup>791</sup> «También es sabido que el ensayo surge del carácter crítico de nuestro espíritu, cuya complacencia en el experimentar es sencillamente una necesidad propia de su índole, de su método. Más aún el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Puesto que quien critica, quien debe necesariamente experimentar, debe generar las condiciones bajo las cuales pueda surgir con seguridad un nuevo tema, de manera distintiva respecto de cada autor, y por sobre todo probar la vigencia de su tema, ensayar, puesto que éste es ya con certeza el sentido de la reducida variación que un tema experimenta a través de sus críticos. [...]», *ibidem*, p. 27.



pues se convierte en una forma: «very disarming through appearing to be disarmed». Mas, en ese caso, en medio de ese encantamiento, esta serpiente demuestra su capacidad de: «strike without claws, as it can run without legs», como sucede con todas las disciplinas artísticas que son «elusive, evasive, impressionistic, and shading away from tint o tint»<sup>792</sup>.

## RASGOS DE LA PREDISPOSICIÓN

La predisposición básica para llevar a cabo esta indagación está en dar una mirada distinta sobre lo habitual. Observar con más lentitud para percibir más profundamente aquello que suele pasar desapercibido. Ese es el gesto atrevido que propone Martín Gaité para descubrir las falsedades e incoherencias que esconde la máscara de placidez con la que la vida diaria se presenta. Tal propuesta, con la que da inicio a uno de sus artículos, es la predisposición que el ensayista debe asumir frente a las cosas que pretende comprender y que, lógicamente, suelen ser aquellas que, por ser tan cercanas, son a las que más acostumbrada está la percepción.

Hay veces que tenemos la valentía de abrir los ojos y de pasarlos un poco más despacio de lo que solemos por el espectáculo de vano e inerte bienestar con que se disfraza el mundo cada día para ocultar las mentiras y contradicciones que lo apuntalan, y comoquiera que veamos asomar alguna de estas mentiras y paremos mientes en ella, muy fácilmente ocurrirá que, al tirar de aquélla, salgan todas las otras enredadas, culebreando a la luz una por una, tan débil era la capa que las cubría, aunque tan atrayente y ofusadora. [...].<sup>793</sup>

---

<sup>792</sup> «There are dark and morbid moods in which I am tempted to feel that Evil re-entered the world in the form of Essays. The Essay is like the Serpent, smooth and graceful and easy of movement, also wavering of wandering. Besides, I suppose that the very word Essay had the original meaning of “trying it on”. The serpent was in every sense of the word tentative. The tempter is always feeling his way, and finding out how much other people will stand. That misleading air of irresponsibility about the Essay is very disarming through appearing to be disarmed. But the serpent can strike without claws, as it can run without legs. It is the emblem of all those arts which are elusive, evasive, impressionistic, and shading away from tint o tint. [...]» [«Hay estados de ánimo oscuros y mórbidos en los que me siento tentado a sentir que el Mal vuelve a entrar en el mundo en forma de Ensayos. El Ensayo es como la Serpiente, suave, agraciado y fácil en el movimiento, también vacilante en su vagar. Además, supongo que la misma palabra ensayo tenía el significado original de “probarlo”. La serpiente era en todos los sentidos de la palabra, tentativa. El tentador siempre siente a su manera y averigua cuánto permanecerán los otros en su modo. Ese aire engañoso de irresponsabilidad sobre el Ensayo es muy encantador a través de aparentar que es encantador. Pero la serpiente puede golpear sin garras, ya que puede correr sin piernas. Es el emblema de todas aquellas artes que son elusivas, evasivas, impresionistas y sombreadas con matices.»], Gilbert Keith Chesterton, «On Essays», *Come to Think of it*, New York, Dobb, Mead and Company, 1931, p. 1.

<sup>793</sup> Martín Gaité, «Quejosos y quejicosos», *La búsqueda...*, p. 124.

Incluso parece estar explicando el propio proceder de la indagación ensayística, que como se vio suele iniciarse con una cala, justamente cuando avisa que todo empieza detectándose un síntoma, ese aspecto mínimo que puede revelar la falsedad subyacente, si es posible enfocar en ella una observación con toda la profundidad necesaria. Ese primer índice sirve para hacer eso que en otro lugar ella comparaba con «tirar de unas cerezas» que siempre arrastran otras tantas o también con su repetida expresión: «tirar del hilo», o sea, la acción indagadora que, aplicada a un elemento mínimo del conjunto, acaba por desvelar por completo su verdad oculta. Una indagación que rompe una «capa» ocultadora que en realidad siempre fue simple y frágil, pero que salvaba su endeblez con su encanto embaucador y gracias a la desatención que lo ordinario suele recibir.

Al final de uno de sus capítulos, vuelve a fijarse en el comportamiento infantil como ese momento virginal en el que permanece intacta esa capacidad indagatoria sobre las cosas que la formación instructiva, que le va empujando hacia la edad adulta, restringe hasta casi extinguirla. Se trata de esa revelación fatal en la que el niño comprende que el único modo de ser aceptado por el mundo adulto es el de cumplir exactamente aquello contra lo que lucha todo ensayismo: aceptar lo suministrado por los otros como una pieza, sin entrometerse en ningún análisis. Esa triste rendición troca la fulgurante curiosidad pueril en la sonámbula indolencia que le hace someterse a ese discurso que le administra el adulto y que, no por casualidad, suelen mostrar un aire de sugerente complejidad; habitual treta para aparentar que se posee una certidumbre.

Esta cesión del niño dentro de esa deformación adulta le hará apreciarlos en lugar de interrogarlos y acatarlos como fundamento de un orden imperante que no permite ser perturbado por un simple aprendiz de ciudadano. Su voz, personal y limitada, no puede menos que ser una distorsión indeseable de aquella otra que ya comprende como revelación de lo cierto; imbuido como está por su aspecto asombrosamente magnífico y su potencia inmovible, casi sagrada. Por eso su abandono se descubre en cualquiera de sus reacciones, ya sean en su torpe oposición o su dócil adhesión con vistas a ser aceptado por ese mundo adulto y poder servirse algún día de ese mismo discurso.

Y así, más tarde o más temprano, entiende el niño —aunque no lo comprenda— que la única salida para vivir en paz con los mayores es la de admitir en bloque lo recibido por su conducto, sin intentar desarticularlo, de resultas de cuya composición de lugar aquella afición primera que teñía de rojo con chispas de oro sus apasionadas interrupciones va siendo sustituida por una cenicienta apatía, por una encogida sumisión a esos embrollados pero seguros discursos de los mayores; los acaba admirando y admitiendo como pilares de un orden establecido que él se considera indigno de socavar. Aprende que cuando habla él, lo está haciendo a contrapelo de ese otro hablar formidable y monolítico cuyas reglas no posee. Y tanto si reacciona desde su ingrata condición con rabieta y agresividad, como si se vuelve modoso y circunspecto, en espera de alcanzar él mismo la posesión de esos resortes ignorados, ambas actitudes son aspectos de una misma deserción. Porque de tan desigual contienda sale vulnerada y enturbiada por extrañas corrientes la pureza de aquella sana afición infantil a oír a la que me he venido refiriendo. Estos atentados contra la curiosidad del niño, vetos a su participación en el juego dialéctico, constituyen la raíz de muchas desviaciones que afectarán más tarde a la sustancia de su propia capacidad narrativa.<sup>794</sup>

La colisión de ese fisgoneo indagador con la solidez de ese orden establecido, que también implica ese enfrentamiento desigual por antonomasia como es el del niño solo frente al mundo adulto, acaba por contaminar, corromper y vencer el limpio, incondicionado e inocente impulso infantil hacia esa averiguación de las cosas que le envuelven (sin recordar que el joven pastorcillo David pudo con el imponente soldado Goliat). Ahí denuncia Martín Gaité este tipo de ataques adultos a esa grácil curiosidad pueril, que impiden su fecunda «participación» ante los discursos que le envuelven y en un verdadero diálogo con el mundo mayor. En este caso, el interés gaiteano se centra en una de sus consecuencias: la depauperación de la dicción narrativa de esa futura persona.

Sin embargo, la observación revela de nuevo el fenómeno mismo que todo ensayismo pretende revertir y que explica tan bien el gran interés y el afecto profundo que este género siempre muestra hacia lo infantil. Implícita o explícitamente, el albedrío infantil es observado siempre como aquél en el que funciona con toda su pureza: la actitud indagadora, el anhelo conocedor, la interrogación a todo lo recibido que está en la función misma del ensayo. Del mismo modo, también son propios de la niñez esos otros aspectos que están en la índole misma del género: lo desinteresado, lo lúdico o lo ocioso... Se trata de considerar con nueva mirada la infancia, justamente ese mundo que suele ser atendido desde una errada superioridad adulta. Volver la atención hacia la infancia para retomar de ello lo más útil de ese ímpetu ávido e

---

<sup>794</sup> Martín Gaité, «Las veladas de la quinta», *El cuento...*, p. 103.

irredento, que se revela como el mejor antídoto para superar ese mortecino y necio marasmo que implica «admitir en bloque lo recibido».

Este deseo de indagación del niño, que tanto persigue y reproduce el ensayo, está muy cerca de lo que Valente apunta como necesidad de experiencia específica. Lo dice a propósito de uno de sus temas predilectos: la mística. Cuando apunta que cualquier fenómeno religioso —el místico en particular— responde al afán de alguien por una vivencia concreta de la divinidad, frente al mensaje teológico cerrado que la institución eclesiástica suele administrar. Pues, como mediadora que es, la institución siempre tiende a sustraer al individuo su acceso directo al objeto de conocimiento. El anhelo de la conciencia específica del fenómeno, como sucedía con la curiosidad infantil, siempre se ve sofocado por la institución y el discurso que proyecta con su habitual aspecto acabado, impenetrable y sazonado de la siempre apabullante abstracción. He ahí el «desajuste» que suele ocurrir entre quien busca la conciencia directa de un objeto y la institución que gestiona el conocimiento de éste. Un desajuste que en este caso se cifra en la fricción ineludible entre mística y ortodoxia, como ocurre entre el niño curioso ante los adultos y como es consustancial entre la voz ensayística frente al discurso institucional o entre el género ensayístico y toda forma de discurso de ambición general.

En toda manifestación creadora de la conciencia religiosa hay un hambre de experiencia concreta de lo divino, que la estructura eclesial abstrae o acapara. Esa hambre de lo concreto, que la abstracta cobertura de lo dogmáticamente concluido sepulta, es visible en el mismo entendimiento escolástico de la mística como *cognitio Dei experimentalis*. De ahí el conflicto siempre latente y tantas veces irreductible entre mística y ortodoxia.

Pero la latencia de ese conflicto se percibe en otras tradiciones religiosas. El yoga, por ejemplo, concebido como una forma arcaica de la experiencia mística, representa siempre —según Mircea Eliade<sup>795</sup>— una tendencia a *experimentar* lo sagrado, una reacción contra el ritualismo fosilizado y la especulación metafísica (formas de la fijación ideológica de lo religioso) y un impulso hacia *lo concreto*, hacia la experiencia personal.<sup>796</sup>

El término que Valente encuentra felizmente: el «hambre de lo concreto», así como la recurrente referencia a «lo concreto» como lo perseguido afanosamente por el místico, dibujan indirectamente lo que mueve siempre al género y que tanto

---

<sup>795</sup> El gran historiador de las religiones Mircea Eliade (1907-1986) trató el yoga en un par de estudios al inicio de su carrera: *Yoga, ensayo sobre los orígenes de la mística india* (1936) y *Técnica del Yoga* (1948) [*Yoga, essai sur les origines de la mystique indienne* (1936), *Technique du Yoga* (1948)].

<sup>796</sup> Valente, «Rudimentos de destrucción», *Las palabras...*, p. 71.

coincide con la citada definición teológica de la mística como «conocimiento experimental de Dios». Pues, efectivamente, se trata de alcanzar un conocimiento experimental de aquello que despierta el interés del yo ensayista. La referencia al «yoga» examinado en sus orígenes de la mano de Eliade —además de ser útil como ejemplo paralelo pero exótico para complementar el caso místico— constata ese mismo deseo frente a unas prácticas institucionalizadas, ya ajenas al individuo específico, tanteando en el yoga una práctica con la que experimentar lo sagrado desde su concreción, desde la propia conciencia personal de la cosa.

Esta vivencia concreta es la que debe hacer tan atractiva la mística para Valente, que no por casualidad emplea buena parte de su ensayismo en ahondar en la mística en sus distintos modos<sup>797</sup>. De nuevo, los temas que mejor germinan en el género responden a una misma lógica, la que siempre permite vislumbrar la estructura mínima del ensayismo: la representación de una conciencia subjetiva que actualiza un objeto, frente a un discurso ajeno que ha fijado un conocimiento sobre éste. Eso hace de una cuestión como la mística un elemento fecundo para este tipo de dicción. Por otro lado, esta querencia por la mística como experimentación de lo inefable también conforma buena parte de su labor poética, pero sobre todo recuerda el denso vínculo que mantuvo con Zambrano. No sólo por su mutuo interés por la cuestión mística sino, más específicamente, por la semejanza de la consideración de Valente sobre la mística y la dualidad que Zambrano propone entre la «poesía» contrapuesta a la «filosofía». Una oposición desplegada en su *Filosofía y poesía* (1939), donde considera la poesía como la experiencia arrebatadora de un fenómeno, frente a la filosofía como dislocación de tal vivencia y su traducción a un discurso general, alejado del encuentro concreto con el fenómeno<sup>798</sup>.

La voz del sofista que Savater formula en su artículo —una verdadera declaración de principios— traza la exacta predisposición del ensayista en su impulso

---

<sup>797</sup> La práctica mayoría de los artículos de Valente, recogidos en el par de libros: *La piedra y el centro* (1983) y *Variaciones del pájaro y la red* (1991) pero también buena parte de los de la primera parte de *Las palabras de la tribu* (1971) tienen la mística como cuestión o bien central o complementaria de sus artículos, de manera más o menos evidente.

<sup>798</sup> Zambrano establece su distinción entre el filósofo y el poeta, describiendo el conflicto del primero: «El conflicto originario de la filosofía: ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para librarse de ellas.» y la experiencia real del poeta: «¿No será, que el que va por el camino de la poesía no acepte ser persona, sino de otra manera que la manera del filósofo, por la voluntad? ¿No será que el poeta haya elegido el camino del conocimiento? Si por conocimiento entendemos lo que se entendía en Grecia y lo que entiende el hombre no idealista, el conocer algo que es, o sea, el encontrar algo, un ser que nos rebase, que sea más que nosotros; un ser que nos venza enamorándonos, prendiéndonos a su vez, por amor.», Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 16 y 94.

indagador y en su ímpetu hacia el desacato. El discurso exculpatorio lanza un primer prurito analítico: se le acusa de tres cargos cuya separación es falaz, pues es uno solo, sintetizado con una limpidez tajante y clarividente: el «no ir contra sí mismo».

A mi modo de ver, los tres cargos que se me hacen son uno y el mismo: ateísmo, nihilismo, immoralismo... ¿pueden, acaso, verse por separado, como si aludiesen a tres regiones diferentes de lo real? Sería gran ingenuidad ceder en este punto, pues vicia gravemente todo el planteamiento de la cuestión. Quizá esta separación de los tres órdenes sea el fallo más palpable de los ateos, nihilistas o inmorales antes descritos, que se pliegan, sin examen profundizado, a una convención lingüística que, como casi todas, juzga implícitamente la cuestión que supuestamente propone. Lo sustantivo no es tragarse la acusación formulada o rechazarla, sino *interpretar* lo que se pretende significar con tales imputaciones; creo que las tres pueden condensarse en un solo cargo fundamental: se me acusa de que *yo me niego a ir en nada contra mí mismo*. Una de las normas básicas de la violencia organizada llamada sociedad es que cada cual abra un portillo de acceso por el que lo superior exterior a él venga de vez en cuando a someterle; todos debemos ritualmente esperar la llegada del enemigo con mansedumbre, engalanados como para una fiesta, al modo en que la bella víctima espera en la cama, con la ventana abierta y los ajos apartados, la llegada del vampiro que le chupará la sangre. Lo que os parece condenable en mí es que no esté dispuesto a favorecer en modo alguno esa invasión que debiera someterme.<sup>799</sup>

Tal espíritu irredento de ese yo confrontado con la sociedad, entendida como «violencia organizada», revela la treta fatal que permite que el hombre vaya contra sí mismo: el portillo abierto para que lo ajeno, lo comunitario y social, se adentre en el yo (un portillo que tanto recuerda, aunque excéntricamente, a la poterna de las murallas de Constantinopla por la que Benet vio penetrar el fin de la Edad Media). El hombre consiente, por propia negligencia, que entre en sí algo supuestamente superior que le contradice, le enajena y le lleva a aceptar voluntariamente aquello que va justamente en su contra. Aquello mismo que pretendía Alexander von Humboldt al observar la vida plácida de los novohispanos, esperando que la canjeen por la miserable existencia de los balleneros, como denunciaba Sánchez Ferlosio. Esas diversas escenas, con las que pretende explicitar el hecho, vuelven a revelar lo indisociable de un estilo junto a su tema, que en el caso de Savater es tan evidente: la pulsión narrativa, la necesidad de lo inmediatamente perceptible como idioma propio del ensayismo, lleva de ese «portillo», a esa «espera ritual» y a esa «doncella» echada en la cama con la ventana abierta esperando al vampiro.

---

<sup>799</sup> Savater, «Apología del sofista», *Apología del...*, p. 29.

El sofista no se somete a lo que le es opuesto, una resistencia que para el poder institucional lo clasifica como negador de la existencia de Dios, así como de cualquier fundamento objetivo y, por tanto, de cualquier «moral» común. Ésta es la que va a desenmascarar como doctrina reguladora que habilita y camufla esa reverencial y convencida aceptación de actuar a su contra, que le ha sido inoculada al ciudadano con esa moralidad.

[...] Y esta conclusión tiene como corolario ese inmoralismo de que, no sin razón, se me acusa; porque la moral no es otra cosa más que la posibilidad aceptada y venerada de *pensar contra uno mismo*, de juzgarse y sancionarse a uno mismo, de acuerdo con una regla suprema y general: ser moral es admitir la posibilidad de tener culpables remordimientos *por haber hecho algo que realmente se quería hacer* o, aún peor, admitir contra toda evidencia de nuestra carne y de nuestro espíritu, que uno no quiere realmente hacer nunca más que lo que la moral ordena, y que sólo por incidental desvío se infringe la norma.<sup>800</sup>

Si la moral es pensar oponiéndose a uno mismo, estar a bien con la moral suprema comporta sentir culpabilidad por consumir algo deseado que, en consecuencia, es ya una infracción de esa «moral». Pero el centro de la cuestión va más allá de este uso tan tradicional de la «culpa», que infunde pesar por realizar aquello que verdaderamente le pedía la propia conciencia. El aviso más fundamental reside en ese absurdo que lleva al individuo a negarse a sí mismo como fundamento para la valoración de las cosas y como base para decidir la orientación de su propia conducta. La clave está en que el individuo rechaza su íntima apreciación a favor de una moral que le es ajena y cuyo cumplimiento, no sólo lo comprende como lo adecuado, sino que llega a asumir el seguimiento de tal norma como producto de su verdadera voluntad. De manera que la transgresión de tal normativa sólo es considerado como mero descuido de su personal arbitrio.

Contra esta alienación surge el género ensayístico que, justamente, considera al hombre como medida de todas las cosas. Es precisamente esa «evidencia de nuestra carne y nuestro espíritu» a la que el género pretende dar una forma en la que pueda funcionar y, así, someter a íntima experimentación algún objeto. Al hacerlo se contrapone con ese otro discurso impersonal, general, ajeno, al que pertenece esa misma «moral» social establecida. Una doctrina cuya potencia está en ser capaz de enajenar al individuo y confundir su propio deseo, haciéndole sentir que éste coincide

---

<sup>800</sup> *Ibidem*, p. 30.

con lo que emana de aquella moral que siempre será un interdicto contra su albedrío. Suena bien clara la resonancia nietzscheana de esta impugnación de la filosofía occidental desde la conversión sufrida con Sócrates y Platón, que la llevó a concentrarse en los conceptos universales, las ideas o el mundo de las ideas, y a rechazar la subjetividad, las intuiciones o el mundo sensible.

La voz del sofista sigue y vuelve a responder a la acusación contra aquellos que desde la vigencia de esa moral crean inconcebible que él acepte ir contra sí mismo y lo hace a través de una cita que queda integrada como parte indiscernible del mismo enunciado. Así explicita cómo su voz transmigra desde la del desconocido sofista hacia la que presenta como una de sus advocaciones: el Marqués de Sade, que aparece de nuevo como una de sus fuentes más apreciadas en el primer ensayismo savateriano. La cita de Sade, al coincidir con la primera persona y mantener una semejante textura parece imbricarse exactamente con esa voz del sofista que dirige todo el artículo: no ejemplifica, no es una muestra para ser analizada, sino que es la propia voz del artículo la que viene a enunciar dentro de ese fragmento de otro autor. Por eso, al proseguir el discurso dentro de esa cita, la voz parece continuar su sendero en la lógica de su contenido y en su modulación expresiva. En ella se da a conocer el origen de su modo de pensar que nace de su único fundamento posible: su propia subjetividad.

Si os parece injusto que yo esté siempre de mi lado, que no acate la posibilidad —mejor, la necesidad *social*— de ser mutilado por algo que acepte, contra mí mismo, como venerable, sólo podría responderos con aquellas palabras que repuse a quienes me exhortaban a cambiar de modo de pensar, y que firmé con uno de mis nombres predilectos —Sade—: «Mi forma de pensar es el fruto de mis reflexiones; proviene de mi existencia, de mi organización. No está en mi mano cambiarla; si lo estuviese, no lo haría. Esta forma de pensar que censuráis es el único consuelo de mi vida; alivia todas mis penas en la prisión, compone todos mis placeres en el mundo y me importa más que mi vida. No es, no, mi forma de pensar lo que constituye mi desdicha, sino la de los otros»<sup>801</sup>. No podéis tolerar que yo nunca vaya contra mí y lo comprendo; pues quien no va contra sí mismo, atacará todo el Orden reinante, basado en que cada cual se condene y se rebaje a sí mismo, en que nadie llegue a ser ese hombre completo —no simple especialista en un trabajo

---

<sup>801</sup> El fragmento de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1815) pertenece a una «Carta a Madame de Sade» (posterior a noviembre de 1783) escrita durante su cautiverio en la prisión de Vincennes o quizá en la mismísima Bastille (desde febrero de 1784): «Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions; elle tient à mon existence, à mon organisation. Je ne suis pas le maître de la changer; je le serais, que je ne le ferais pas. Cette façon de penser que vous blâmez fait l'unique consolation de ma vie; elle allège toutes mes peines en prison et j'y tiens plus qu'à la vie. Ce n'est point ma façon de penser qui a fait mon malheur, c'est celle des autres.», «Lettre à Madame de Sade» (c. IX-1783).



determinado— que viviría para sus cumbres, abierto al azar de sus cumbres<sup>802</sup>, y que tendría que ser llamado más que humano. Ninguno de los servidores del orden establecido —menos que nadie aquellos que sirven eficazmente al mantenimiento del dominio con su crítica parcial de pseudoateos, pseudonihilistas o pseudoinmorales— puede tolerar un ideal que es mito, juego y goce. Os veis obligados a condenarme porque sabéis que yo nunca me condenaré a mí mismo y creéis que todo hombre debe ser condenado.<sup>803</sup>

La declaración de Sade cuando apunta al principio de su proceder mental como fuente de toda legitimidad: su existencia, es decir su conciencia o experiencia de las cosas a lo largo del tiempo, ahí en donde se produce esa «evidencia de la carne y del espíritu» que antes apuntaba. El sujeto como único instrumento de validación última del conocimiento, la única base sobre la que se puede elaborar una moral. Por eso este modo de pensar y lo que de él emana no puede ser sinceramente descartado por quien ha sido su orgánico generador. Hacerlo sería exactamente aquella sumisa aceptación de actuar contra uno mismo, cuya negación es la esencia de su moral y la yesca de toda la ofensiva de la sociedad contra él. Esa propia hechura mental, esta *especificidad* y ser consecuente con ella se convierte en el único orgullo, el lenitivo para un cautiverio provocado precisamente por esa fidelidad y que le costará más de un tercio de su vida. Mas no por eso su pensar será la causa de su infelicidad, sino causa, exactamente y en consecuencia, de la de los otros.

Tras las comillas parece continuar la misma voz con el mismo tono declarativo y da en el núcleo del problema de ese sujeto que se toma a sí mismo como fundamento de conocimiento y de conducta: quien no va nunca contra sí mismo lo hace porque no acepta someterse al poder establecido (social, institucional...) y, por tanto, será siempre alguien que pondrá en duda y desmentirá su supuesta veracidad. La subjetividad en su pleno albedrío es siempre un elemento disruptivo de todo discurso general establecido. Por eso tal convencimiento ante la capacidad de la propia conciencia y su legitimidad se convierte en una predisposición averiguadora ante las cosas que lleva irremediabilmente a la confrontación de esos discursos de ambición general, institucionalizados y que corresponden al poder. De ahí que en el

---

<sup>802</sup> Esta «cumbre» es la que aparece en el fragmento de Whitman que Savater sitúa como epígrafe: «[...] / No tengo cátedra, ni iglesia, ni filosofía, / No llevo a ningún hombre a una mesa puesta, a la biblioteca, a la bolsa. / Pero a cada uno de vosotros, hombre o mujer, lo llevo a una *cumbre*... / [...]», Walt Whitman, «Canto a mí mismo», 46, (1855, 1881), *Hojas de hierba* (1855), citado como epígrafe, *Apología sobre...*, I, p. 17. [«[...] / I have no chair, no church, no philosophy, / I lead no man to a dinner-table, library, exchange, / But each man and each woman of you I lead upon a *knoll*, / [...]», Walt Whitman, «Song of Myself», 46 (1855, 1881), *Leaves of Grass* (1855).], (cursiva de la nota).

<sup>803</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

muestrario de temas del ensayismo se parta de esta estructura mínima de desacatar estos discursos, concretados en sus distintas formas: el poder, el estado, la ciencia, la filosofía, el arte, la cotidianidad, lo vigente en definitiva por encima del individuo dado.

El poder hallará siempre un escollo en quien no quiera impedirle a uno mismo ser alguien pleno, fuera del reducido encasillamiento en que lo necesita ese poder, alguien que tenga como objetivo alcanzar esa propia «cumbre», aquello inasible pero incomparable donde Whitman prometía llevar a cada uno y que se convierte en algo así como la culminación de una vida. Una cumbre en donde este individuo, contra todo lo que le oprime, puede estar receptivo al «azar», a lo aleatorio de la realidad y darse a lo imprevisible de la «contingencia». Ese individuo que vuelve a dirigirse al superhombre nietzscheano: el que entre otras cosas «está a la altura del azar» desprevenido para poder pensar y actuar libremente (tal y como se define Nietzsche en un pasaje de *Ecce homo* citado por Savater y que más adelante se verá).

Su aviso final es bien definitivo: aquellos que sirven al «orden establecido» desde sus distintas posibilidades, siempre serán hostiles a ese «ideal» que justamente mezcla todos esos factores que serán lo más defendido por Savater: «mito, juego y goce», es decir, aquello que sólo va *a favor* de uno mismo. De ahí que el poder sentencie a todo aquél que, como el sofista, proclame que no piense hacerlo por sí mismo: «yo nunca me condenaré a mí mismo»; pues en el fondo el poder responde a esta convicción absoluta: «todo hombre debe ser condenado» y si este dominio no es capaz de lograr que todos sus dominados lo hagan por sí mismos voluntariamente, creyendo que lo hacen a su favor, entonces al poder no le quedará más remedio que hacerlo él mismo a través de sus distintos procedimientos. A estos últimos irredentos pertenecen tanto el sofista como Sade, que es plenamente consciente del motivo de la infamia del poder contra su libertad: nunca será de los que renuncie a sí mismo y nunca se condenará a sí mismo.

Para Savater el individuo escapa del «caos indiferenciado» a través de la «acción», la cual lo saca de lo necesario y lo instala en lo posible». Ante ese «mundo» se da cuenta de la «resistencia del mismo». Debido a que el «yo es libertad», nunca puede reconocerse en «lo necesario», de modo que «la cosa, como objetiva, se opone al yo que la ha creado». Si «lo propio de la identidad es conservar, repetir, condicionar necesariamente», en cambio: «lo propio del yo es innovar, negar, diferir». De modo que la «acción humana» se desenvuelve bajo esa «tensión entre conservar e

innovar», entre «repetir y crear»<sup>804</sup>. Es por ello que reivindica a través de este Sade interpuesto el rescate de «la vida», el «derecho al placer», el «derecho al humor», el «derecho a todas esas cosas cuya negación se manifiesta en la guerra», justamente en un contexto de pérdida o «robo constante del sentido de la vida»<sup>805</sup>. Por lo tanto, para Savater la desconfianza respecto a toda «función utópica» no puede limitarse al «inconformismo», sino que debe ser «positivamente esperanzada» aun impidiendo toda reconciliación con presente alguno, porque es entonces cuando se «condena al sacrificio» más radical de los «deseos individuales»<sup>806</sup>.

Por otro lado, en el prólogo a su conjunto de ensayos, Goytisolo deja clara cuál ha sido su postura ante los temas en los que se ha sumergido. Como corresponde, advierte de su rechazo a la rigidez de todo «método» aplicado invariablemente y afirma haber confiado en esa fluctuación mental que es capaz de hacerse cargo de lo múltiple e incluso de lo contrapuesto.

Los trece ensayos reunidos en el presente volumen reflejan voluntariamente la ambigüedad y el desgarramiento inherentes a la situación peculiar del intelectual en España. En el análisis de los problemas de nuestra sociedad y nuestra cultura no me he propuesto seguir, ni mucho menos, un método sistemático: la sinuosa complejidad de aquéllos exige, por el contrario, una movilidad de pensamiento («trashumancia de ideas», diría Breton<sup>807</sup>) que no excluya tan siquiera la contradicción ni lo que pudiéramos llamar «visión bifocal» de los mismos. Tampoco ha sido mi intención

---

<sup>804</sup> «La acción nos sitúa en el mundo, nos relaciona con él. El hombre sale del caos indiferenciado mediante la acción. Ésta lo saca de lo necesario y lo instala en lo posible. Y lo primero que descubre del mundo es la resistencia del mismo, de modo que el hombre es “lo que no deja en paz a las cosas” [*Invitación a la ética*, p. 16]. Pero el producto de la acción, lo real existente “es ante todo identidad consigo mismo, es cosa” [*La tarea del héroe*, p. 102]. Y, como el yo es libertad, en nada puede reconocerse menos que en lo necesario [p. 102]. La cosa, como objetiva, se opone al yo que la ha creado [p. 104]. La identidad permanece estable, es lo que es; en cuanto posibilidad realizada, deja de ser posibilidad y se convierte en necesidad. Lo propio de la identidad es conservar, repetir, condicionar necesariamente. Lo propio del yo es innovar, negar, diferir. La acción humana se desenvuelve bajo esa tensión entre conservar e innovar, entre repetir y crear...», Ballesta Andonaegui, «La tarea de educar o el valor de lo heroico», p. 33.

<sup>805</sup> «A Savater, lo único que de una manera más emocionante y para mí conmovedora le preocupa es el rescate de la vida, del derecho al placer, del derecho al humor, del derecho a todas esas cosas cuya negación se manifiesta en la guerra, difusamente concebida. La pérdida, el robo constante del sentido de la vida. [...]», Espada, «Savater: escritor de periódicos», p. 69.

<sup>806</sup> «[...] Si la función utópica no puede limitarse al inconformismo, sino que debe ser positivamente esperanzada aun impidiendo toda reconciliación con presente alguno, entonces se nos condena al sacrificio más radical de los deseos individuales. En este caso, la esperanza es el principal obstáculo para la viabilidad de lo que ella promete.», Galindo Hervás, «Fernando Savater, entre retórica y política», p. 88.

<sup>807</sup> En realidad es posible que proceda de Tristán Tzara «[...] siempre he opuesto la fuerza de mi falta de argumentos, esos rosarios engarzados de la transhumancia de las ideas de combate», «Las realidades nocturnas y diurnas» [«[...] j'ai toujours opposé la force de mon manque d'arguments, ces chapelets sertis de la transhumance des idées de combat.», «Des réalités nocturnes et diurnes» (*Grains et issues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 103.)].

formular respuestas a las preguntas que planteo —o formularlas de tal modo que en la mente del lector se conviertan a su vez en preguntas.<sup>808</sup>

La disposición del ensayo tampoco permitiría que, a la vez que se van abriendo interrogaciones a lo largo del enunciado, se les vayan suministrando la solución a éstas, cerrándolas en el mismo lugar en donde debían expandirse y ahondarse, traspasándose al lector. Aunque admite que, lógicamente, en sus artículos pueden aparecer algunas de esas contestaciones a las cuestiones lanzadas, como ocurre en la mayoría del género. Pero tales resoluciones, si aparecen, lo hacen con esta particular disposición que las hace convertirse en un acicate al lector que le obligue a interrogarse, a su vez, para así verificar, analizar o descartar tal hipótesis a la que le invita ese ensayo. Tras apuntar a las características de su disposición en ese discurso —ya cerrando el prólogo—, a pesar del tono desmoralizado que es tan genuino de la voz de Goytisolo, avisa de la función última que aguardan su fajo de ensayos.

Una última apostilla al lector: el pesimismo que se desprende de estas páginas tiene como paliativo y reverso (¿o es una ilusión mía?) la esperanza de que, en sus modestos límites, contribuyan al saneamiento de nuestra atmósfera cultural. ¿Ambición vana? Probablemente. Pero indispensable para mí. Sin ella (y mi romanticismo incurable) no me hubiese decidido a darlas a la luz. Sírvame ello de excusa y me evite (aunque mi conjuro sea utópico) la proverbial «saña vieja retenida»<sup>809</sup> y los españolísimos y ruines procesos de intenciones.<sup>810</sup>

Todos los aspectos que conforman la actitud con la que se ha acercado a las distintas cuestiones persiguen una función, como es consustancial al género: hacer ver de un modo distinto, con esa capacidad de ahondamiento que consiga «sanear» un discurso establecido, un contexto que debe ser desbrozado de mistificaciones, manipulaciones o simples errores. Por ello se hace necesario tal ductilidad y fluidez del pensamiento para que pueda adaptarse a lo contingente, es decir, para adecuarse a la realidad en la que se sitúan esos objetos que asaltarán su curiosidad. Sólo así se podrá ser coherente con ello, a pesar de que implique lo contradictorio o paradójico; en tanto que «imprevisto» por cualquier pensamiento fijado de antemano. Una mirada que sea capaz de no dar una exposición única del tema, sino que sea capaz de albergar

---

<sup>808</sup> Goytisolo, «El furgón de cola [prólogo]», *El furgón...*, p. 15.

<sup>809</sup> Esta expresión pertenece al acervo medieval castellano, aparece ya en el *Poema de Fernán González* (c. 1255), entre otros lugares.

<sup>810</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

diversas posibilidades. De ahí que sus ensayos pretendan colocar preguntas, sin la coerción que supone dar, a su lado, sus respuestas. Por eso, las que puedan aparecer deben disponer de esa capacidad de volverse en preguntas que el lector debe intentar resolver.

De alguna manera, Goytisolo demuestra aquí algo semejante a lo que Bense sugiere en su concepción de la «experiencia ensayística»: aquella que es capaz de hacer visible «el contorno o el perfil de una cosa», aún más, «el contorno de lo interior y el contorno del exterior», «el contorno de su “ser así” para mí». Un «experimento ensayístico» que puede ser en algún aspecto «independiente de la sustancia» del tema o demostrar una «cierta heterogeneidad de la sustancia», cuya cercanía con la ciencia vuelve a estar en que ésta «afirma un objeto» pero en el caso ensayístico, ese mismo objeto «se convierte también en tema de reflexión crítica»<sup>811</sup>.

#### LA PUESTA EN DUDA

Hay un gesto esencial muy propio de Montaigne como es aquél momento en que un enunciado «pone en guardia al lector» y le «hace esperar una renovación de perspectivas» o, cuánto menos, el «enunciado de unos principios fundamentales a partir de los cuales será posible un nuevo pensamiento»<sup>812</sup>. Pues es bastante obvio que el «Que sais-je?» de la divisa montaigneana atañe al «poder de probar la verdad de los dogmas y de alcanzar las esencias ocultas» y por eso, como avisa Starobinski: «Montaigne nada eludió de cuanto le rodeaba»<sup>813</sup>. Es alguien que hace lo propio de

---

<sup>811</sup> «¿Qué se alcanza a través del ensayo? Ya lo dijimos. Pero ¿qué es seguro? Quiero decir que a través de la experiencia ensayística se hace visible el contorno o el perfil de una cosa, el contorno de lo interior y el contorno del exterior, el contorno de su “ser así” para mí. Además esto es así en cuanto que en este manifestarse del contorno no hay limitaciones sustanciales, al menos en principio. El experimento ensayístico es incluso, en principio, independiente de la sustancia, del tema. Puede incluso sostener una cierta heterogeneidad de la sustancia, y se necesita entonces de una suma de aforismos, permaneciendo al margen y deduciendo de una forma no deduccional ni sistemática. Esto no significa, sin embargo, un parentesco con el aforismo. Ambas formas son diferentes tanto en su abundancia como en su densidad, estilo y propósito; allá rige la agudeza, acá todavía la épica. Sólo éste puede ser el sentido de la expresión de Hofmiller según la cual el ensayo no es científico: allí donde la ciencia se define como la suma, como sistema de afirmaciones axiomáticas deductivas sobre un ámbito bien determinado, allí es posible el tratado, no el ensayo. Pero en la medida que cada ciencia afirma un objeto y éste se convierte también en tema de reflexión crítica, es posible que surja un ensayo científico. [...]», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», pp. 27-28.

<sup>812</sup> «[...] Pone en guardia al lector y le hace esperar una renovación de perspectivas, o al menos el enunciado de unos principios fundamentales a partir de los cuales será posible un nuevo pensamiento. [...]», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 31.

<sup>813</sup> «[...] El ¿qué sé yo? de Montaigne concierne a nuestro poder de probar la verdad de los dogmas y de alcanzar las esencias ocultas, pero no a nuestro deber de hacer prevalecer unas leyes protectoras que

Sócrates, según recuerda Kauffmann: atesora «the wisdom of his ignorance» y como él, es un «true skeptic», pues sospecha que «certain knowledge is unattainable through reason», es así como en sus textos «he mocks human pretensions to systematic knowledge», ante los avances científicos de su época. Es así como se podría decir que en buena medida «his only doctrine» es la de la «*docta ignorantia*», esto es: «the wisdom that comes from accepting nescience and finitude as part of the human condition»<sup>814</sup>.

Mas este «instinto natural escéptico» que sirve para prevenir «contra cualquier tipo de certezas absolutas», debe remarcar que no se consume en su «mera negatividad», sino que es como un acicate para animar a «la búsqueda y experimentación». Por tanto, nada tiene que ver con «el escepticismo que se resuelve en nada», sino que el escepticismo ensayístico deberá ser aquél que «se abre a una permanente indagación» —según describe Cerezo<sup>815</sup>. Es por ello que el género asume una particular «estructura abierta», en tanto que hay en él un «intento de búsqueda por una respuesta sobre el destino», pero sólo acaba suministrando: «interrogantes, puntos de partida, intentos de soluciones definitivas, pero nunca finales». Pues es el caso que sus «preguntas»: «abarcan a la vida directamente» y, la vida «no es cerrada», sino más bien «abierta, múltiple, dialéctica como la realidad». Por lo tanto, sus preguntas tienen como objeto «la búsqueda de la verdad», mas en el sentido de «una verdad

---

dejan a cada persona, a cada comunidad, la libertad de honrar a Dios conforme a las exigencias de su íntima convicción. Montaigne nada eludió de cuanto le rodeaba. [...].», *ibidem*, p. 35.

<sup>814</sup> «[...] Like Socrates, Montaigne has the wisdom of his ignorance; he knows that he knows not. Unlike Socrates, however, Montaigne is a true skeptic: he suspects that certain knowledge is unattainable through reason. Throughout his essays, he mocks human pretensions to systematic knowledge, whether is scholastic dogma, medicine, or humanist educational reforms. [...]. The great scientific and geographical discoveries of the sixteenth century and will doubtless be so again. His only doctrine is the “docta ignorantia”, “learned ignorance” —the wisdom that comes from accepting nescience and finitude as part of the human condition.» [(...) Al igual que Sócrates, Montaigne tiene la sabiduría de su ignorancia; sabe que no sabe. Sin embargo, a diferencia de Sócrates, Montaigne es un verdadero escéptico: sospecha que ciertos conocimientos son inalcanzables a través de la razón. A lo largo de sus ensayos, se burla de las pretensiones humanas al conocimiento sistemático, ya sea el dogma escolástico, la medicina o las reformas educativas humanistas. (...). Los grandes descubrimientos científicos y geográficos del siglo XVI y así serán de nuevo sin duda. Su única doctrina es la «docta ignorantia», la «sabia ignorancia» —la sabiduría que viene de aceptar la ignorancia y la finitud como parte de la condición humana.], Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», pp. 223-224.

<sup>815</sup> «Y es que trabaja en el ensayista un instinto natural escéptico, que lo previene contra cualquier tipo de certezas absolutas, pero que a la vez, lejos de consumirse en mera negatividad, le insta a la búsqueda y experimentación. No es el escepticismo que se resuelve en nada, sino aquel otro que se abre a una permanente indagación. [...].», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 20.

universal para todos los hombres» —tal y como cree De Toro cuando comenta a Octavio Paz<sup>816</sup>.

Porque, si el tratado, como «instrument of a dogmatic philosophy», parte siempre de un «axiom or definition», el ensayo en tanto «instrument of dialectic», no tiene por qué concluir en un semejante axioma o definición, sino que constituye un «long dialogue with oneself» cuyo «dialectic process» puede ser «co-extensive with life», de ahí su siempre arbitrario final. En este proceso su mayor tarea se centra en: «put one into a duly receptive attitude» predispuesta hacia «such possible truth, discovery, or revelation», puesto que, como recuerda Pater: «it does not provide a proposition, nor a system of proposition, but forms a temper». Esa es la clave: no deposita en el lector una información o el mecanismo para producir un conocimiento sino que forja un hábito, conforma en el lector una disposición, un temperamento<sup>817</sup>.

Luego, la actitud fundamental que prepara la indagación es esta simple capacidad de la «puesta en duda» ante lo positivo, ante los objetos y su interpretación dominante. Esta duda es un lugar común en la tradición de la filosofía occidental desde su origen y volverá a protagonizar el pensamiento moderno a partir de la «duda metódica» cartesiana<sup>818</sup>, claro signo de su importancia al definirse como

---

<sup>816</sup> «Otro aspecto característicos y esencial del ensayo —en especial la ensayística de Octavio Paz— es su estructura abierta. Obedece esta característica a su intento de búsqueda por una respuesta sobre el destino. Sin embargo, lo que ofrece son interrogantes, puntos de partida, intentos de soluciones definitivas, pero nunca finales. Sus preguntas abarcan a la vida directamente y ésta no es cerrada, sino abierta, múltiple, dialéctica como la realidad. Estas preguntas tienen como objeto la búsqueda de la verdad, de una verdad universal para todos los hombres.», De Toro, «*El laberinto de la soledad* y la forma del ensayo», p. 404.

<sup>817</sup> «The treatise, as the instrument of a dogmatic philosophy *begins* with an axiom or definition: the essay or dialogue, on the other hand, as the instrument of dialectic, does not necessarily so much as conclude in one; like that long dialogue with oneself, that dialectic process, which may be co-extensive with life. It does in truth little more than clear the ground, as we say, or the atmosphere, or the mental tablet, that one may have a fair chance of knowing, or seeing, perhaps: it does but put one into a duly receptive attitude towards such possible truth, discovery, or revelation, as may one day occupy the ground, the tablet, —shed itself on the purified air; it does not provide a proposition, nor a system of proposition, but forms a temper. [El tratado, como instrumento de una filosofía dogmática, comienza con un axioma o una definición: el ensayo o diálogo, por otra parte, como instrumento de la dialéctica, no necesariamente concluye en uno; como es un largo diálogo consigo mismo, este proceso dialéctico, puede coexistir con la vida. En realidad, no hace más que aclarar el terreno —como decimos— o la atmósfera o el tablero mental, que uno puede tener la justa oportunidad de conocer o ver: no hace más que poner a uno en una actitud debidamente receptiva hacia esa posible verdad, descubrimiento o revelación, como puede un día ocupar el suelo, el tablero —perdiéndose a sí mismo por el aire purificado. No proporciona una proposición, ni un sistema de proposiciones, sino que forma un temperamento.].», Iser, «The essay» (citando a Walter Pater), p. 19.

<sup>818</sup> Al referirse al primero de los «preceptos» de su método evaluador de la filosofía recibida durante su educación, afirma: «El primero consistía en no admitir cosa alguna como verdadera si no se la había conocido evidentemente como tal. Es decir, con todo cuidado debía evitar la precipitación y la prevención, admitiendo exclusivamente en mis juicios aquello que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera motivo alguno para ponerlo en duda.», Descartes *Discurso*

imprescindible en el momento de emprender cualquier análisis. Igualmente podrá observarse en una de sus variantes: la «sospecha» con la que se ha querido caracterizar una celeberrima tríada de pensadores que, si bien se excluyen entre sí, parten de esa misma puesta en duda sobre los discursos desde los que se percibe la realidad: Marx, Nietzsche y Freud<sup>819</sup>. Todo lo cual, se vincula con la extensa y arcaica tradición de esa actitud tan fértil del «escepticismo» como disposición previa al ejercicio de pensar. Al definirlo en su diccionario en una entrada con apariencia de apunte esquemático, Fuster elogia a los escépticos como «persones raonables: enraonades»<sup>820</sup> y que gracias a ponerse al lado del razonamiento: «[...] dubten, i encerten.»<sup>821</sup>; pero avisa especialmente de su capacidad descongestionante: «L'escepticisme és l'únic correctiu viable de la fanatització i de la badoqueria.»<sup>822</sup> Pero es particularmente llamativo la referencia que hace en el cuarto apartado de su esquema, sobre el lado «político» de los escépticos: su posible contribución no es directa en los acontecimientos públicos, pero sí existe una participación más difusa en el contexto previo o posterior de la transformación histórica.

4) *Aspecte polític*: Els escèptics no fan les revolucions, certament. De vegades les preparen; de vegades les depuren. I res més. D'altra banda, no indueixen els seus conciutadans a l'odi, ni a la resignació, ni a la indiferència.<sup>823</sup>

Tal colaboración indirecta jamás buscará en el otro una consecuencia oscura, ni tampoco que prefiera la mera aceptación de las cosas o permanecer en la indolencia. Lo interesante es cómo se fija en que la tarea del escéptico está en propiciar un particular estadio que lleve a un cambio o, simétricamente, a cribar, a matizar la situación posterior a la que haya derivado ese cambio. De alguna manera esa es la función de este espíritu escéptico que debe ser parte de la indagación ensayística: su tarea es indirecta porque trata de someter a contradicción los discursos establecidos sobre las cosas, con otro enunciado inquiridor; mas luego, cuando la comunicación de ello produce efectos en su «lector», su tarea continúa a través de la

---

*del método*, II, [*Discours de la méthode*] (1637), Guillermo Quintás Alonso [trad.], Madrid, Alfaguara, 1981.

<sup>819</sup> Bajo la conocida denominación de «escuela de la sospecha» los aunó Paul Ricoeur (1913-2005), superando la obiedad de su mutua exclusión entre sí, que acuña primeramente en *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* [*Freud: una interpretación de la cultura*] (1965).

<sup>820</sup> Fuster, «Escepticisme», *Diccionari per...*, p. 46.

<sup>821</sup> *Ibidem*.

<sup>822</sup> *Ibidem*, entiéndase «badoqueria» como un estado de «despiste» o «embobamiento».

<sup>823</sup> *Ibidem*.



matización, con la evaluación certera de aquella mutación que su propio discurso ha propiciado. Es en el siguiente de los apartados cuando acierta mostrando las características «técnicas» que explican la identificación del «escéptico» con el ensayista, pues todo lo que este tipo de pensador es capaz de percibir se reduce a aquellos aspectos que ya se han ido detectando como los que básicamente suelen componer la materia analizada por el ensayismo.

5) *Aspecte tècnic*: L'escèptic —i només l'escèptic— és sensible al temps, a la història, a l'irrepetible, al concret. Se situa, doncs, als antípodes de qualsevol tendència a l'abstracció.<sup>824</sup>

El «tiempo», lo «histórico», lo «irrepetible» y lo «concreto» que podrían cobijarse bajo el concepto de la «contingencia» y, en buena parte también, bajo el de la «subjetividad». A eso es a lo que debe estar atento y será aquello que deba conseguir contener o reproducir en su enunciado. Todo aquello que, sencillamente, es lo opuesto de la abstracción, de su enunciado general, inespecífico, sin rastro de subjetividad y en donde suele esconderse la ocultación. En definitiva, como la realidad «no ha d'ajustar-se a la disjuntiva entre el sí i el no», por fidelidad a ésta, el «repte centàuric» deberá ser el de: «ser i no ser», ésa sería la composición extraña del centauro fusteriano según Salvador. De la cual se deriva su constante «cautela escèptica» que impregna todo su estilo, aunque quizá deba tomarse especialmente como instrumento que debe servir para «una estratègia més àmplia, eficaç, profundament ètica», —«l'estratègia del centaure»<sup>825</sup>.

De ahí el escepticismo fusteriano, «la seva natural circumspecció» demuestra cierta «contradicció respecte de l'eufòria racionalitzadora dels il·lustrats», pues únicamente hay en sí «un relatiu optimisme circumscribit als beneficis morals immediats d'una estimulació intel·lectual per la via de la cultura» —para Riera. Su distancia con la Ilustración está en que, Fuster parte de una «perspectiva diferent pel que fa a la raó», pues ésta, no lleva aparejada para él: «ni l'elucubració intel·lectual,

---

<sup>824</sup> *Ibidem*.

<sup>825</sup> «La realitat, com les idees, no ha d'ajustar-se a la disjuntiva entre el sí i el no, que tantes voltes és un mer parany de les argücies interessades. El repte centàuric és el de ser i no ser, com ell mateix integra en el seu cos dues naturaleses. I sobretot: un no pot mamar-se el dit, en el temps que corren. Una certa pràctica de l'escepticisme s'imposa. Això és ben clar, però no ens hi hem de deixar enganyar. Aquesta cautela escèptica, que s'infiltrarà en els seus papers i s'hi farà carn d'estil, sovint pura festa d'ironia, no és més que una eina —indispensable, útil—, un recurs més al servei d'una estratègia més àmplia, eficaç, profundament ètica. Ja ho sabeu prou i massa: l'estratègia del centaure.», Salvador, «Nota sobre centaures», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 167.

ni exigeix una solvència específica». De manera que se trata de practicar «l'esforç ponderatiu» o «l'exercici de l'esperit crític», como una sòlida: «cuirassa contra l'engany», así como para conseguir: «quedar convenientment situat respecte de l'acció»<sup>826</sup>. Hay, por tanto, una continuada «circumspecció» en Fuster ante las «possibilitats d'objectivar l'entorn», lo que se traduce en un «relativisme asseveratiu», que constantemente pondrá en duda la «pretensió de *veritat* dels discursos racionalistes», ya que le es imposible a tal discurso despegarse de la «perspectiva de l'home —de l'ara i l'aquí»<sup>827</sup>.

Esta duda asumida como método y la aceptación de la contradicción es aquello que caracterizó el pensamiento de Miguel de Unamuno, desde este aspecto lo analizará Valente, llamando la atención sobre ese valor aparentemente extraño de lo contradictorio, pero que es la consecuencia de mantener la duda más allá, sin abandonarse a darle una simple resolución que la reabsorba. Como es habitual, Valente se ve llamado a replicar la simpleza de algunas críticas lanzadas sobre los autores a los que desea tratar y en este caso avisa de que tal contradicción no puede ser una acusación a Unamuno, sino una mera constatación: la duda entre «razón» y «fe» es la que determina una vida y un método regido por la indecisión y la combinación de ambas esferas.

[...] Es sorprendente, por ejemplo, que pueda a estas alturas acusarse a Unamuno de que se contradice, cuando fue la contradicción no sólo su sustancia y razón de ser, sino su método mismo [...].<sup>828</sup>

La duda que desemboca en contradicción es de nuevo definida al lado de lo que suponen en su capacidad de crítica sobre el conocimiento fosilizado y,

---

<sup>826</sup> «Tampoc la confiança que els il·lustrats tenen amb les possibilitats de la raó s'avé amb el seu escepticisme; en aquest sentit, la seva natural circumspecció expressaria una notable contradicció respecte de l'eufòria racionalitzadora dels il·lustrats. Només podem considerar de Fuster un relatiu optimisme circumscribit als beneficis morals immediats d'una estimulació intel·lectual per la via de la cultura, o bé del guany social derivat.

La distància de Fuster respecte de la il·lustració té per origen una perspectiva diferent pel que fa a la raó. Per a Fuster, la raó no comporta ni l'elocubració intel·lectual, ni exigeix una solvència específica. Consisteix en l'esforç ponderatiu, i en l'exercici de l'esperit crític, com a cuirassa contra l'engany, i com a recurs per tal de quedar convenientment situat respecte de l'acció.», Riera, «Un il·lustrat del segle XX», *Rellegir Fuster*, p. 44.

<sup>827</sup> «Aquesta circumspecció seva respecte a les possibilitats d'objectivar l'entorn, tindrà, com a correlat, un militant relativisme asseveratiu, que posarà, tothora, en entredit, la pretensió de *veritat* dels discursos racionalistes, en ésser, aquesta, condicionada per la pròpia, i particular, perspectiva de l'home —de l'ara i l'aquí. El subjecte, així contextualitzat, el considerarà, en conseqüència, desproveït de la distància requerida per tal de poder donar ±compte, *objectivament*, de la realitat.», Riera, *La raó moral...*, p. 26.

<sup>828</sup> Valente, «Notas para un centenario», *Las palabras...*, p. 190.

lógicamente, Valente considera que se convierten en una forma de descubrir las flaquezas y el estancamiento mental que conlleva cualquier «dogma».

La contradicción y la duda, la crítica de los contenidos tradicionales cristalizados o estériles, están más allá en el desarrollo del espíritu y de la historia que la inmovilidad opaca del dogma.<sup>829</sup>

Al cerrar su comentario unamuniano recuerda el fragmento de un poeta inglés, que forma parte de una de las tantas influencias norteamericanas, y especialmente anglosajonas, en Unamuno. Incorporándose en esos versos de los que da el original y la traducción unamuniana, consigue hallar una síntesis plena de ese camino intermedio entre la fe y la razón, con esa recomendación a saberse mantenerse en la duda y asir la «fe» pero, de nuevo, alejándose de aquello que la paraliza.

[...] Por eso quisiera traer a la última de estas notas —haciéndoles rebasar, si es posible, el inmediato alcance religioso de su contexto— aquellos versos de Tennyson que don Miguel hizo suyos:

*For nothing worthy proving can be proven  
nor yet disproven: wherefore thou be wise,  
cleave ever to the sunnier side of doubt,  
and cling to Faith beyond the forms of Faith!*<sup>830</sup>

Lo que puesto en castellano de Unamuno dice: «Nada digno de ser probado puede aprobarse ni desaprobarse, y, por lo tanto, sé prudente y, ateniéndote siempre a la parte más soleada de la duda, agárrate a la fe más allá de las formas de la fe». Es decir, más allá de la institucionalización o enajenación (alienación, si así mejor se entiende) de la conciencia personal.<sup>831</sup>

Como siempre, la mirada ensayística se fija en los rechazos de lo ajeno al sujeto específico. En este caso, contra la «institucionalización» de esa fe que la extrae de la intimidad personal para enclaustrarla en una formalización que la despersonaliza y la hace extraña al propio individuo. Ese es el ánimo de la indagación ensayística: persistir en la exploración de cualquier objeto por encima de las interpretaciones fijadas por la comunidad sobre éste. Esa búsqueda personal de una fe que sepa ir más allá de los discursos dogmáticos sobre la fe, que tanto transluce un impulso indagador, caracterizan por entero el pensar unamuniano.

---

<sup>829</sup> *Ibidem.*

<sup>830</sup> Los versos pertenecen al poema «The Ancient Sage» en *Tiresias and Others Poems* (1885) del popular poeta inglés Alfred Tennyson (1809–1892) [«El sabio antiguo», *Tiresias y otros poemas* (1885)].

<sup>831</sup> *Ibidem*, pp. 190-192.

La duda debe lograr ser verdadera, como la que perseguía a Unamuno; por lo tanto, una vez expuesta tal interrogación sobre las cosas —protagonista inicial del ensayo—, no debe caerse en la tentación de que al cabo de una peripecia argumental se coloque, a su lado, una solución que concluya el horizonte abierto con esa incertidumbre y que, por la habitual inconsistencia de tal respuesta, se descubra la endeblez de ese designio inicial que empujaba hacia la indagación. Eso mismo es en lo que Sánchez Ferlosio insiste en una de las «palinodia» con las que cierra su *Campo de Marte I. El ejército nacional*, en el que tras auto-citar su refrán —aparecido anteriormente— que llamaba a la desconfianza de las «soluciones» deseadas, como glosándolo, viene a declarar su rechazo a la exploración de ninguna «solución» que fundamente cualquier forma de comportamiento o de ordenamiento legal. Tras ello, vuelve el recurso ferlosiano al mito como forma de decir simbólicamente la cuestión y, en este caso, la elección no podía ser más ajustada: el corte del nudo gordiano por parte de Alejandro<sup>832</sup>.

[...] Uno de los primeros refranes que yo he escrito en mi vida dice así: «Lo más sospechoso de las soluciones es que se las encuentra siempre que se quiere». Renunciaré, pues, en adelante, a toda busca de soluciones, ya sea como criterios de conducta para los individuos, ya como normativa en que fundamentar las leyes, pues toda solución —a menos que nazca ya convicta y compenetrada de toda la modestia de lo más inmediato y perentorio— tiene siempre algo de la brutalidad de la espada de Alejandro al cortar de un tajo el nudo gordiano (anécdota que tan expresivamente desenmascara la prepotencia de la fuerza como impotencia del entendimiento). Las soluciones zanján los problemas, atajan e interrumpen insolentemente el circunspecto camino de la reflexión, y renunciar a ellas es requisito indispensable para llegar a plantear los problemas en toda su crudeza y amplitud.<sup>833</sup>

---

<sup>832</sup> Como es sabido, la jugosa leyenda procede de la ciudad de Frigia (la actual Anatolia, Turquía) en la que ante la urgencia de escoger rey, consultan un oráculo que les predice que ese rey vendrá por la puerta de la ciudad que da al Este, junto a un cuervo que se posará en su carro. Fue Gordias, un campesino que venía a la ciudad con su carro tirado de dos bueyes. Como agradecimiento, ofrendó al templo de Zeus, su carro, atando su yugo y la vara —o «lanza» que conecta a ambos— con una cuerda y un nudo complejísimo, cuyos cabos estaban escondidos dentro del mismo. Ese nudo era un reto que, según la profecía, quien lograra desatarlo conquistaría Asia. Nadie pudo conseguirlo hasta que Alejandro Magno (356-323 a. C.), persiguiendo la conquista del imperio Persa en el 333 a. C., pasa los Dardanelos y conquista esta ciudad de Frigia, sin poder resistir la tentación de desatar tal nudo. Su *solución* consistió sencillamente en cortarlo con su espada, tras lo cual pronunció la legendaria frase: «da lo mismo cortar como desatar». En su forma castellana antigua: «tanto monta cortar como desatar», simplificada en «tanto monta» se convirtió en divisa de Fernando el Católico, que junto al yugo con la cuerda desatada pasó a formar parte de sus armas, sugiriendo también su inclinación hacia Oriente, hacia Asia, como rey de Aragón. Todo ello debe tener en mente Sánchez Ferlosio cuando tal mito se convierte en símbolo de esa valoración de los fines, por encima de los medios empleados para llegar a él, así como en símbolo de la arbitrariedad de las «soluciones» con las que el poder pretende zanjár los «problemas».

<sup>833</sup> Sánchez Ferlosio, «Palinodia», XVIII, *Campo de...*, pp. 146-147.

Sólo las acepta si surgen sin mayor ambición que la de solventar, sencillamente, una necesidad urgente, circunscribiéndose a ello. Las otras, las que tratan de abarcar y *resolver* grandes problemas, las identifica siempre con la arbitrariedad alejandrina ante el nudo gordiano, que entiende como heraldo de esa tentación, no privativa del poder sino también del hombre común, que frente a la dificultad de comprender un problema expuesto en toda su compleja dimensión puede abandonarse a la simpleza de dar una fácil resolución, incoherente con tal problema, a través de otros medios distintos a los que éste reclama y que supone, por tanto, una conclusión falsa del particular. De nuevo Sánchez Ferlosio hace ver el mito con una mirada distinta a la consagrada interpretación positiva de «cortar el nudo gordiano» como símbolo de acierto ante un dilema que parecía irresoluble, descubriéndolo, por el contrario, como evidencia de esa arbitrariedad terminante —en forma de violencia o de imposición— con la que el poder quiere poner fin a una dificultad que pedía tiempo, esfuerzo, indagación y, por tanto, aceptación de las propias limitaciones y asunción de lo extraño a uno mismo. La incertidumbre que lo irresuelto plantea a todo discurso dominante le conmina siempre a sofocar tal punto ciego con una «respuesta» que es siempre una burda forma de ocultación, pues lo incierto es siempre inaceptable para el dominio.

Para Sánchez Ferlosio la «solución» es un mero corte en el curso de una indagación en torno a un objeto. Por eso cree que en la predisposición inicial del que quiera enfrentarse a cualquier problema, el requisito básico está en descartar la perentoria búsqueda de «solución», la necesidad de dar «respuesta». Zafándose de tal objetivo el problema podrá enfrentarse en toda su dimensión; en esa «crudeza y amplitud» que tanto caracterizan la mirada ferlosiana hacia los problemas que enfrenta en sus ensayos: siempre esa directa exposición de la cuestión, sin ambages, sin misericordias y tratando de ser fiel a toda su laberíntica extensión. De algún modo, esta es la disposición inicial del ensayista: no temer la incertidumbre del objeto, sino sentirse atraído por esa indagación que reclama, sumergiéndose en ella y, por tanto, no comprender tal duda como un estorbo que debe ser descartado para dar paso a una visión irrefutable de tal objeto, sino apreciarla como el acicate que incita el despliegue de una meditación, que puede dar lugar o no a algún tipo de hallazgo. Todo lo contrario de la estupidez de cortar algo que pedía desatarse, cuya sustancia estaba, precisamente, en la índole secreta de su nudo. He ahí una muestra de cómo en el ensayo ferlosiano no hay nada que sea «meramente caprichoso», que pueda

entenderse como fruto de la «pose exhibicionista» de quien únicamente «se empeña en llevar la contraria». Por ello, desde su visor: «todo, grande o pequeño, lejano o cercano, ha de ser sometido al escrutinio del razonamiento»<sup>834</sup>.

Este caso ilustra aquella observación de Bense sobre el tipo de incursión que el ensayo opera sobre su objeto: siempre es un tipo de «reflexión» que, según se sabe, es «más movediza, más intuitiva e irracional» que la meditación más orientada hacia la ciencia, se produce ante un «tema bastante determinado» sobre el que desarrolla una «esencial inclinación hacia la lógica» y su indagación se inicia cuando «analiza, descompone, desgrana la sustancia que sostiene en la completa variación experimental» con una tensión —que está tan cerca de la indagación ferlosiana— y que Bense afirma que «opera sobre su objeto» como guiada por la «aguda virulencia destructiva del ataque»<sup>835</sup>.

#### LEJOS DE LA PRESUNCIÓN

Se sabe que predomina en el discurso ensayístico una «natural y espontánea desconfianza contra toda afirmación de aire mayestático y solemne», la que ya se vio con esa modestia con la que se proyectaba su tono, y que en este caso se alcanza con un simple gesto: «atenerse a la perplejidad específica de un tiempo de crisis», mantener la receptividad ante el objeto en cuestión y haciéndose cargo de la situación mudable en la que se halla: «afrenta la crisis y no desespera de ella ni se la salta» y por ello es capaz de desplegar un «pensamiento crítico». Es entonces cuando debe persistir en esa disposición y «apurar los problemas hasta el fondo» mas, de nuevo, «sin dejarse seducir por soluciones rotundas y definitivas». A ello se suma otra

---

<sup>834</sup> «[...]», cabe rebatirlo demostrando que nada hay en Ferlosio que pueda calificarse como meramente caprichoso, la pura pose exhibicionista del que se empeña en llevar la contraria. Todo, grande o pequeño, lejano o cercano, ha de ser sometido al escrutinio del razonamiento. [...].», Bayal, «3. El desierto de Takla Makán», *El desierto...*, pp. 46-47.

<sup>835</sup> «Lo ensayístico de belleza intelectual desarrolla, fuera del ámbito de delimitación científica del tema, una reflexión, más movediza, más intuitiva e irracional; se descubre ciertamente la claridad, pero esta claridad no es la de la determinación conceptual, sino más bien la de la revisión del espacio poético o intelectual se desarrolla a partir de preocupaciones axiomáticas y definitorias sobre un tema bastante determinado, que corresponde a una ciencia, y tiene una esencial inclinación hacia la lógica, elige el estilo de la razón brillante, que nunca abandona; analiza, descompone, desgrana la sustancia que sostiene en la completa variación experimental. Se plantea la pregunta de si o habrá que añadir una clase particular, el de la ensayística polémica, que no es tampoco crítica, sino que opera sobre su objeto con la aguda virulencia destructiva del ataque. [...].», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», pp. 28-29.

condición: «nunca se ahorra el esfuerzo de la prueba», todo lo cual lo convierte en un hondo enunciado «crítico»<sup>836</sup>.

Será por ello que en el género prevalece esta notable oposición «contra el esoterismo, la solemnidad, el alcance forzosamente restrictivo, la ambición conclusiva de los grandes tratados», —insiste Real de Azúa. Pero también perdura en él una «imposición renacentista», aquella tan obvia de «situar el *tema del hombre* en el centro de la meditación del hombre», la renombrada «proclividad antropológica» y aún «antropocéntrica» de su discurso, que resulta siempre en un «afincado pensar» sobre lo que «caracterizan al hombre como algo más que pura naturaleza». Es así cómo en el ensayismo se desarrolla una correlativa resistencia, pues, «contra lo dogmático, pesado, riguroso, completo, final, excesivamente deliberado» y, en consecuencia, una calurosa inclinación hacia el «fragmentarismo, la libertad, la opinabilidad, la improvisación, la mera tentativa» que contribuyen en todo caso «a peculiarizarlo» de un modo muy patente en toda su configuración<sup>837</sup>.

Como consecuencia de todos estos aspectos que concurren en la indagación, el talante del ensayista debe estar acorde con esa modestia y lejanía a toda afectación con la que suele caracterizar su propio personaje, pero no ya como parte de su explícita caracterización sino como parte inherente de su enfrentamiento con las cosas. Por eso, junto a la renuncia a las «soluciones», deberá abstenerse de toda presunción en su ambición sobre los objetos que quiere analizar. De alguna manera, el desprendimiento de todo envoltorio pretencioso, de toda falsa apariencia, es algo parecido a lo que Valente percibe en la condición del exiliado, mientras está examinando lo que sucede en el lenguaje con la experiencia mística, en este punto lo hace en torno a la mística hebrea bajo el revelador subtítulo: «Desierto, exilio». A

---

<sup>836</sup> «[...] Lo que prevalece en el ensayo es una natural y espontánea desconfianza contra toda afirmación de aire mayestático y solemne. Le basta para ello con atenerse a la perplejidad específica de un tiempo de crisis. Precisamente porque afronta la crisis y no desespera de ella ni se la salta a la torera, puede llegar a ser un pensamiento crítico. Se trata, pues, de apurar los problemas hasta el fondo, sin dejarse seducir por soluciones rotundas y definitivas. Pero el ensayo es crítico fundamentalmente porque nunca se ahorra el esfuerzo de la prueba. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 19-20.

<sup>837</sup> «[...] El deseo de reaccionar contra el esoterismo, la solemnidad, el alcance forzosamente restrictivo, la ambición conclusiva de los grandes tratados escritos en latín fue el primero. El segundo, la imposición renacentista, influjo del “aire de la época” fue —se ha dicho más de una vez— la voluntad de situar el *tema del hombre* en el centro de la meditación del hombre, la proclividad antropológica y aún antropocéntrica el afinado pensar sobre todo aquello —cultura, técnicas— que caracterizan al hombre como algo más que pura naturaleza. Ser una reacción, entonces, contra lo dogmático, pesado, riguroso, completo, final, excesivamente deliberado; optar por el fragmentarismo, la libertad, la opinabilidad, la improvisación, la mera tentativa marcará al ensayo con trazos que, aunque lo acerquen pasajera y a la epístola en prosa, al “discurso”, mantendrá tesoneramente y ayudará infaliblemente a peculiarizarlo.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 15.

través de una cita hace referencia al *despojo* que debe hacer siempre todo neófito antes de pasar por un momento fronterizo hacia otro estado nuevo; por eso debe salir de su espacio habitual y confortable.

[...] «[...] Reducirá su equipaje en todo lo posible, según está escrito: *Hazte un equipaje de exiliado*<sup>838</sup> (Ez. 12, 3) (...). Se repudiará a sí mismo y se expulsará constantemente de la morada de su reposo, como lo hacían Rabbi Simeón<sup>839</sup> y sus compañeros»<sup>840</sup>.

Exilio, pues, como multiplicado ejercicio del espíritu, reactuación del éxodo, entrada en el absoluto territorio del ser errante, aproximación radical a un estado de desnudez o transparencia, en el que las palabras, dice Moisés Cordovero en el *Sefer Guiruchim*<sup>841</sup>, «se pronuncian a sí mismas».<sup>842</sup>

Un exilio que pide esa —tan machadiana— ligereza de equipaje, ese desasirse de todo lo ajeno a lo esencial, junto a ese echarse de la propia morada, que se convierte en un acontecimiento espiritual marcado por ese *errar*, que lo es sobre todo de la mente progresando en su cogitar, en el que el individuo consigue darse cuenta de lo esencial; allí donde sólo queda la verdad última del lenguaje. Una posibilidad que puede caracterizar al ensayista, desasido de toda presunción, como exiliado que sale de la comodidad de su «hogar» para enfrentarse a lo ignoto y a sí mismo. Por encima de su aspecto trágico, Valente admira la potencialidad fecunda del exilio como condición plenamente asumida, más allá de las circunstancias que han forzado a ello, y que tanto le vuelve a enlazar con Zambrano y su apego a su experiencia del exilio<sup>843</sup>.

---

<sup>838</sup> «Ahora, pues, hijo de hombre, prepárate un equipo de deportado y sal deportado en pleno día, a sus propios ojos. Saldrás del lugar en que te encuentras hacia otro lugar, ante sus ojos. Acaso vean que son una casa rebelde.», Ezequiel, 12, 3, (*Biblia de...*).

<sup>839</sup> Shimon Bar Yojai (יוחאי בר שמעון) rabino galileo que vivió entre finales del s. I y principios del s. II d. C. La leyenda cuenta que fue condenado a muerte por los romanos en torno al 161 d. C., cosa que le llevó a refugiarse en una cueva, así como en distintas ciudades, donde siguió enseñando a sus discípulos sobre la oración y el estudio de la Torá. Se supone que durante este tiempo de exilio y de clandestinidad —al que se está refiriendo Valente— dictó el *Zohar*, libro fundamental de la Cábala y la mística hebreas, que tanto interesará a Valente.

<sup>840</sup> Se trata de una cita a la que ha hecho referencia en el párrafo anterior la introducción de Charles Mopsik a *La palmera de Débora* de Moisés Cordovero, en la traducción que él mismo hizo al francés: *Le Palmier de Débora*, Lagrasse (Francia), Éditions Verdier, 1986.

<sup>841</sup> Moisés Ben Jacob Cordovero (קורדוברו משה), (1522-1570) fue también un rabino, místico, teólogo y cabalista sefardí, supuestamente originario de Córdoba o posiblemente de la aldea Cordovero (Asturias) y que pasó a Safed, actual Israel. Valente cita su *Séfer G'rusim* [*El libro de los proscritos*], una relación de comentarios sobre la mística, en forma de diálogo con otro personaje, Al-Qabis.

<sup>842</sup> Valente, «La memoria del fuego», *Variaciones sobre...*, p. 255.

<sup>843</sup> Zambrano en su artículo «Amo mi exilio» que publicó tiempo después de su tardío regreso del exilio (1984), en *ABC*, 28 de agosto de 1989, p. 3, elogia así la experiencia de su exilio: «Hay ciertos viajes de los que sólo a la vuelta se comienza a saber. Para mí, desde esa mirada del regreso, el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido



Siguiendo ese rechazo a la petulancia, viene como consecuencia la prevención para no caer en el tradicional proselitismo, tan persistente en la cultura cristiana, y que suele romper el posible diálogo traspuesto con el lector, imantarlo todo hacia el objetivo único del convencimiento, pasando por prácticas que paralizan el discurso: las insistencias que parecen perseguir al destinatario, las simplificaciones que acaban por limar cualquier matiz y la continua alergia a ese estado de incertidumbre al que siempre necesitan contraponer con una respuesta amena. Para Martín Gaité, prestarse a la urgencia del proselitismo es consecuencia de no saberse explicar, de no «contar» bien lo que se necesita decir.

Hay personas que mientras no consiguen contagiar la ferocidad de sus criterios e implantarla como irreversible, piensan que han perdido el tiempo hablando. Sólo están contentos cuando ven encenderse en los ojos de su oyente una condenación idéntica a la suya. Quieren alianzas, no controversia. Suele ser gente que cuenta mal las cosas. El proselitismo es enemigo de la buena narración.<sup>844</sup>

Esa prudencia que hace al narrador es el del ensayista: no caer en esa manía proselitista que la exigencia evangelizadora del cristianismo expandió en Occidente —y que no poseía del mismo modo la religión hebrea o los cultos paganos greco-latinos.

La búsqueda de esta actitud abierta y centrada en acceder verdaderamente a un determinado objeto, despojada de toda otra actitud que desvíe de este objetivo es lo que Valente elogia en su semblanza de Francisco Giner de los Ríos. Al hacerlo, sirviéndose de unas palabras de Antonio Machado, Valente pinta un tipo de espíritu que semeja retratar el talante del propio ensayo. Aquél de quien no se pierde en la figuración abstracta de conceptos y grandes ideales sino que se eleva lo justo en ese ideal, teniendo siempre en cuenta la realidad a la que debe aplicarse; pues de ésta debe extraerse ese ideal adecuado a lo que ésta pide y que sea capaz de suponer una transformación viable. En ello ve Valente la capacidad de «repercusión práctica» del

---

como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida pero que una vea que se conoce, es irrenunciable. Confieso, porque hablar de ciertos temas no tiene sentido si no se dice la verdad, confieso que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio, mucho trabajo, tanto que, sin ofender, al contrario, reconociendo la generosidad con que Madrid y toda España me han arropado, con el cariño que he encontrado en tanta gente, de vez en cuando no duele, no, no es que me duela, es una sensación como de quien ha sido despellejado, como san Bartolomé, una sensación ininteligible, pero que es», «Amo mi exilio», *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995, pp. 13-14.

<sup>844</sup> Martín Gaité, «El proselitismo», *El cuento...*, IV, p. 232.

pensamiento de Giner, a diferencia de otros casos contemporáneos de ideales transformadores.

La capacidad de dar al ideal la forma precisa que la realidad exigía para que la modificación de ésta fuese auténticamente posible, el sentido de la oportunidad, de la conveniencia, de la proporción, en suma, fueron tal vez los resortes últimos de la acción de Giner, lo que hizo además que la huella real de ésta en la vida española tuviese más hondas repercusiones prácticas que la que en ella dejaron figuras como Costa o el propio don Miguel de Unamuno. La capacidad de reajuste del ideal en función de lo históricamente practicable hace que la obra de Giner nazca en todo momento de sí misma con renovada originalidad y explica, en fin, aquella juvenil ancianidad del maestro de la que tantos testimonios han quedado. [...].<sup>845</sup>

Sirviéndose de uno de los casos prácticos de esa repercusión, Antonio Machado, toma dos frases que éste transmitió a sus alumnos y que son una derivación directa de esa nueva predisposición que en esencia pide valorar el «ser» y rechazar el «aparentar», o sea, todo aquello que pueda albergar falsedad: lo superficial, lo solemne, lo aparatoso... ¿No es ésa una descripción de la actitud que empuja la indagación ensayística? A continuación, Valente relaciona ambos consejos con otras palabras derivadas de esas otras del mismo Machado cuando caracterizar a Giner de los Ríos en su necrológica.

Giner fue para Machado la forma practicable, proporcionada del ideal. [...] Hacia mediado de 1910, dirigiéndose a los niños del instituto soriano en que profesaba la cátedra de francés, les transmite Machado su canon humanístico en estos dos consejos esenciales: «Estimad a los hombres por lo que son, no por lo que parecen». «Desconfiad de todo lo aparatoso y solemne, que suele estar vacío». Apenas cinco años después, y ya desde el instituto de Baeza, ha de escribir para el periódico local *Idea Nueva* la nota necrológica sobre el maestro desaparecido. En ellas las dos reglas de oro de su plática a los niños sorianos se personalizan para ser asignadas naturalmente al que fue detentador original de ambas. «Desdeñaba don Francisco Giner todo lo aparatoso, lo decorativo, lo solemne, lo ritual, el inerte y pintado caparazón que acompaña siempre a las cosas del espíritu y acaba siempre por ahogarlas (...). Convencido de ser desdeñaba aparentar.»<sup>846</sup>

En adelante, busca más en ese talante de Giner describiendo una serie de rasgos que, de nuevo, vuelven a recordar los atributos del ensayo: la capacidad «irónica» de pensar y criticar el propio discurso se corresponde con frecuentar el «humor», la oposición a todo reductor «pragmatismo» se concuerda con la «demora» en la disertación de las cuestiones. Todo lo cual viene a deshacer cualquier vano

---

<sup>845</sup> Valente, «La naranja y el cosmos», *Las palabras...*, III, p. 168.

<sup>846</sup> *Ibidem*, p. 172.

distanciamiento respecto al alumno, valiéndose del parapeto de la posición docente, y por el contrario, aquello mismo que Valente cree que Machado tomó de Giner y trasladó a su Juan de Mairena: un acercamiento drástico del profesor al nivel del niño y, como ya ha avisado antes, asumir el «diálogo» como forma natural de la relación entre ambos.

[...] La capacidad del maestro para ironizar sobre su propia retórica, el recurso al humor, al análisis demorado del tópico o la fórmula, la guerra al pragmatismo, la abolición de la cátedra o el estrado y, sobre todo, la creación del diálogo como forma natural de la docencia son notas demasiado características para la enseñanza de Giner para no suponer que de él vienen a Mairena. Y también éste, en fin, supo dar al ideal las proporciones de la necesidad y, según la norma de Giner, hacer que el profesor abstruso descendiera eficazmente al nivel del niño. «En las disciplinas más fundamentales (poesía, lógica, moral, etc.)», habla Mairena, «el niño no puede disminuir al hombre. Al contrario: el niño nos revela que casi todo lo que él no puede comprender apenas si merece ser enseñado y, sobre todo, que cuando no acertamos a enseñarlo es porque nosotros no lo sabemos bien todavía».<sup>847</sup>

Toda esa nueva actitud del docente frente al niño describe el esquema comunicativo del ensayo: el yo ensayístico frente a su lector, con todos esos rasgos incorporados en su discurso que siempre debe partir del «diálogo» como forma básica de engarce de uno hacia el otro. A lo que se suma el último fragmento de Mairena que encaja Valente como trasunto de la nueva actitud de Giner: esa necesidad de ponerse a la altura del niño muestra como se le otorga un valor intrínseco a la recepción. Es así cómo lo que queda incomprendido para el niño, hace entrever su probable irrelevancia; del mismo modo que lo que este emisor no consigue transmitir adecuadamente vislumbra seguramente la precaria comprensión de quien lo emite. Se trata de una intensa consideración del otro, para el que se busca la adaptación a su capacidad receptiva y tener presente una constante atención al proceso de su discernir, siendo todo lo crítico con su propio enunciar para ser eficaz y alcanzar tal objetivo.

#### SUMIRSE EN LA INCERTIDUMBRE

Si es «el género literario más libre» lo es porque en él se cumple la propia descripción que Montaigne hace de su acción: «voy inquiriendo e ignorando», dos gestos que son fruto de una determinada condición que recuerda Starobinski: «sólo un

---

<sup>847</sup> *Ibidem*, p. 173.

hombre libre o liberado puede inquirir e ignorar»; porque, de lo contrario, los «regímenes serviles» siempre vetan ambas acciones, pues obviamente aspiran «imponer a todos un discurso sin fallas y seguro de sí», precisamente aquél que es tan ajeno al ensayo, debido a que éste se mantiene en ese estado que siempre es un «indicio sospechoso» para el poder: «la incertidumbre»<sup>848</sup>. Un estado que aflora ya en la misma condición de probatura del género y su audaz título.

Pues parece cierto que es el único género que muestra ya en su nombre que el «the rash act known» de la escritura siempre es: «a leap in the dark» —como sostiene Chesterton, comparando este carácter de probatura en otros géneros firmemente establecidos en la tradición. La prosa ensayística es, por tanto: «a try-on» y «an experiment», tal y como su nombre y su naturaleza confiesan. Por eso quizá no sea exagerado lanzar la suposición de que un escritor: «does not really write an essay», sino que lo que acaba por hacer en este caso es: «essay to write an essay», pues no gravita encima de sí un estricto y prescriptivo modelo de género, de ahí esa mayor posibilidad de probar la conformación del propio discurso. Quizá por ello Chesterton cree que «the perfect essay has never been written», por una razón que desvela impecablemente: «the essay has never really been written», o más bien: siempre *está por escribir*. Porque el individuo: «have tried to write something», precisamente con esa misma incertidumbre en torno a lo que debería consistir la pauta del género ensayístico: «to find out what it was supposed to be». Es por ello que el ensayismo se alza como un «typically modern product», debido a que asume distintas tendencias de lo moderno: pues —como ya se sabe— está lleno de «the future and the praise of experiment and adventure» y, por eso mismo, padece o disfruta de la propia incertidumbre y desorientación que a éstos informa: «it does not know what it is trying to find» y, por tanto, aparentemente, «does not find it»<sup>849</sup>.

---

<sup>848</sup> «Quisiera insistir, para completar mis definiciones, en un punto capital. El ensayo es el género literario más libre. Su ejecutoria podría ser la frase de Montaigne que ya he citado: “Voy inquiriendo e ignorando”. Agregaría por mi cuenta: sólo un hombre libre o liberado puede inquirir e ignorar. Los regímenes serviles prohíben inquirir e ignorar o, al menos, reducen estas actitudes a la clandestinidad. Estos regímenes intentan imponer a todos un discurso sin fallas y seguro de sí, que nada tiene que ver con el ensayo. La incertidumbre es, a sus ojos, un indicio sospechoso.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 38.

<sup>849</sup> «The essay is the only literary form which confesses, in its very name, that the rash act known as writing is really a leap in the dark. When men try to write a tragedy, they do not call the tragedy a try-on. Those who have toiled through the twelve books of an epic, writing it with their own hands, have seldom pretended that they have merely tossed off an epic as an experiment. But an essay, by its very name as well as its very nature, really is a try-on and really is an experiment. A man does not really write an essay. He does really essay to write an essay.

De ahí que el ensayista sea fiel a tal incertidumbre en su escritura, por eso «teje de modo infatigable su pensamiento, tan indefinido, tan interminable, tan discontinuo como el mundo que es su referencia»<sup>850</sup>. No hay duda de que para Benet la «incertidumbre» es el ámbito del escritor y lo explorará a lo largo de distintos artículos. Ya aparece en su primer libro del género: *La inspiración y el estilo* (que, por cierto, quiso llamar «Ensayos de incertidumbre»), en éste, cuando en su contundente «Introducción» está describiendo el proceso de formación de un escritor avisa, casi como confesando una ocurrencia, cuál es el vínculo de correspondencia entre el escritor y la incertidumbre.

Tengo para mí que con mucha frecuencia el escritor empieza a depurarse a partir del momento en que —para dejar abierto un portillo al conocimiento del mundo que por más completo se hace más duro de conocer— deja entrar una gran dosis de incertidumbre en sus opiniones y en sus doctrinas, tanto como en sus métodos de trabajo y en sus criterios estéticos se vuelve más riguroso y exigente. [...].<sup>851</sup>

El escritor, mientras más avanza en su conocimiento de lo que le rodea, va cerciorándose de la dificultad que tal discernimiento entraña, cuanto más ampliamente lo quiere abarcar y con mayor profundidad. Por eso, el perfeccionamiento de su arte progresará a la par que deje entrar en su visión de las cosas a la incerteza, la duda, la aceptación de lo que no puede salvar de su opacidad. Justamente se trata de ese momento en que se toma distancia del «dogmatismo juvenil»<sup>852</sup> de ese escritor novel. Todas esas convicciones que ya ha incorporado el joven, desde las que ha empezado a

---

One result is that, while there are many famous essays, there is fortunately no model essay. The perfect essay has never been written; for the simple reason that the essay has never really been written. Men have tried to write something, to find out what it was supposed to be. In this respect the essay is a typically modern product, and is full of the future and the praise of experiment and adventure. In other words, like the whole of modern civilization, it does not know what it is trying to find; and therefore does not find it.» [El ensayo es la única forma literaria que confiesa, en su mismo nombre, que el acto arrebatado conocido como escritura es realmente un salto en la oscuridad. Cuando los hombres tratan de escribir una tragedia, no llaman a la tragedia una prueba. Aquellos que han trabajado a través de los doce libros de una epopeya, escribiéndolos con sus propias manos, rara vez han supuesto que simplemente hayan lanzado una epopeya como un experimento. Pero un ensayo, por su propio nombre y por su propia naturaleza, es realmente una probatura y un experimento. Un hombre verdaderamente no escribe un ensayo. Realmente ensaya escribir un ensayo.

Un resultado es que, aunque hay muchos ensayos famosos, afortunadamente no hay un ensayo modelo. El ensayo perfecto nunca ha sido escrito, por la sencilla razón de que el ensayo nunca se ha escrito realmente. Los hombres han tratado de escribir algo, para averiguar lo que se suponía que era. A este respecto el ensayo es un producto típicamente moderno y está lleno del futuro y el elogio del experimento y la aventura. En otras palabras, como toda la civilización moderna, no sabe lo que está tratando de encontrar y por lo tanto no lo encuentra.], Chesterton, «The essay», pp. XI-XII.

<sup>850</sup> Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 23.

<sup>851</sup> Benet, «Introducción», *La inspiración...*, p. 30-31.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 31.

considerar el mundo, son sometidas a la duda, descubriendo sus limitaciones, quizá sus inexactitudes o la vasta zona de la realidad que son incapaces de desentrañar. Pero a esta aceptada vacilación ante los discursos desde los que ve el mundo y desde los que elabora su arte no le corresponde una semejante confusión relativizadora con respecto a su labor literaria. Al contrario, la «depuración» del escritor surgirá de una correlación: cuanto más se acepte la incertidumbre en su conciencia de las cosas, más deberá aumentar la determinación, el esfuerzo, la selección crítica —la *certidumbre*, en suma— en su técnica literaria.

Esa combinación de asunción de la incerteza en la sustancia y de certeza en la práctica literaria caracteriza la obra benetiana; una labor tan marcada por esa oposición vital —que ya se vio— entre su tarea profesional de ingeniero y su ocio literario, que parece desdoblarse en su propia labor literaria: tan delineada y rigurosa en su ejecución discursiva, pero albergando tanto enigma en los temas y cuestiones en los que se adentra. Esta combinación también señala al ensayo, que participa en cierto modo de esta dualidad: su polo expresivo o inicial necesita responder con cálculo y altura a las exigencias del género ya descritas, mas su polo de contenido o final se introduce en las zonas de lo desconocido, lo que por ser enigmático despierta el ánimo indagador o aquello que, aparentemente ya esclarecido y fijado por el conocimiento, es desvelado otra vez en lo que esconde de mal entendido o de opaco.

Será más adelante en su artículo «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor»<sup>853</sup>, donde abordará de nuevo el protagonismo de la incertidumbre en la labor literaria. Lo hará insistiendo en aquello que parecería inesperado en un ingeniero que hace literatura: la distinción entre el campo de saber del hombre de ciencias y el del hombre de letras. El lugar del escritor es aquél en donde no opera la certeza científica experimental, sino aquél en donde perdura lo incierto, esa «zona fronteriza entre las luces y la sombra». A lo que sigue una búsqueda de un criterio fuerte para reconocer lo poco que hay de certero entre la inmensidad de lo incierto. En un punto de esa distinción, describe al hombre de letras como el que se opone a toda visión única de las cosas, junto a la reacción despectiva y sarcástica que le despierta ese tipo de ambición que quiere hacerlo todo comprensible.

---

<sup>853</sup> El origen del texto está en una conferencia que Benet pronunció —nada menos— en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza el 17 de marzo de 1972 y que fue publicado en su libro de ensayos: *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.

Pero ese hombre de letras al que me estoy refiriendo parte de una intención muy diferente y apunta a una meta diametralmente opuesta. En verdad, nada o muy poco quiere saber de una única concepción del universo, nada le parece más fútil y ridículo que esa pretensión de inteligibilidad y acostumbra a reservar sus mejores sarcasmos para aquellas conductas y legislaturas que se atienen a las pretendidas leyes del pensamiento. Para él, el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas [...].<sup>854</sup>

El hombre de letras es el que asume que cuanto le rodea es siempre difícil de desentrañar y que en su mayor parte permanece velado, incitándole a adentrarse en ello y sonsacar algo en claro. ¿No es ese el caso del ensayista que, desde su limitación subjetiva pondera los discursos establecidos, generales, los que pertenecen al poder y al «hombre de ciencias»? Parece la misma desautorización por medio de la ironía y la ridiculización, consecuencia de un desacato profundo.

Más adelante trata de buscar la lógica histórica de este paso de las letras hacia lo enigmático, al comprender cómo la sociedad culta ha ido abandonando el verbo como instrumento científico, propiciando el surgimiento de una literatura que al tiempo que ha ido deshaciéndose de la exigencia de representar la naturaleza, también «va eliminando de su código la necesidad de ser inequívoca, veraz y certera»<sup>855</sup>. Es uno de los tipos de literatura que genera el hombre de letras, el único que interesa a Benet y que concibe como opuesto a la ciencia. Ese hombre y su tipo de discurso prefieren zambullirse en el objeto de conocimiento, más que formular o asumir un determinado «conocimiento» de éste. De ese objeto ignoto en el que se aventura es de donde Benet cree que el escritor adquiere ese factor que, junto al estilo, conforman una obra literaria: la inspiración. Su separación de lo científico marcará el ámbito de sus objetos de interés: esa zona que desde lo conocido bordea la frontera con aquello todavía ignoto, que excita su impulso indagador a la vez que es generador de su inspiración. Por lo tanto, su separación respecto de la ciencia está relacionado con el deseo de no trazar un discurso que persista en el ámbito de lo ya conocido, sino procurar desplazarse desde éste hacia el inmenso ámbito de lo que la ciencia todavía no ha esclarecido.

De ese mundo de claroscuro, de esas fugaces impresiones de lo incierto, de ese telón de fondo que trasciende al saber, es de donde extraerá su mejor inspiración. No en balde al perder esa absoluta confianza en la ciencia, una buena parte de su experiencia se desarrollará en la zona fronteriza entre las luces y la sombra, al asumir

---

<sup>854</sup> Benet, «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor», *Ensayos de...*, p. 191.

<sup>855</sup> *Ibidem*, p. 193.

con su vida el papel a que le arrastran sus propias convicciones. Entendámonos: no es que desprecie a la ciencia, sino que no se limitará a repetir una y otra vez su experiencia dentro del área iluminada por ella. No es que haga oídos sordos a sus postulados; sencillamente lo único que trata de recordar es que el ámbito iluminado por la ciencia está rodeado de un espacio de tinieblas tan extenso que ha de parecer ridícula la pretensión de limitar la existencia al hábitat del conocimiento.

Así ocurre, para empezar, con la contradicción: para la ciencia no debe existir la posibilidad de contradicción, y allí donde se presenta, allí concluye el discurso científico. Pero para el hombre de letras en ese mismo punto empieza su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración.<sup>856</sup>

Igual que la pretensión científica de perseverar y ampliar lo conocido se corresponde con un estilo impersonal, lógico-racional, unívoco y meridiano; el deseo literario de tentar lo ignoto conlleva un estilo que incorpora lo que para la ciencia sería contradictorio, paradójico o fuera de toda lógica; del mismo modo que también podrá contagiarse de aquello opaco que pretende comprender, mostrando en su enunciado esos destellos de oblicuidad. De modo que el escritor se adentra en el bosque donde declina la luz, mientras el científico se enfoca sólo hacia las zonas ya diáfanas de la naturaleza, a través de un discurso igualmente transparente. Por eso la literatura, como el ensayo en particular, puede someter al lector a la turbulencia de lo denso, al cruce de diversas especulaciones, a datos que se dan por supuestos y a soltarlo abruptamente ante lo incierto.

Benet profundiza en la advertencia sobre la «contradicción» como fenómeno genuino de lo literario, que lo distingue tajantemente de la ciencia; pues si la ciencia asume y reitera una verdad ya esclarecida en el recinto de lo ya iluminado, la literatura en cambio, se ubica en el intermedio entre el aserto de una supuesta verdad y su negación.

[...] Así como la ciencia no se comprende sin la sistemática repetición de una clase de verdad, gran parte del discurso literario no sería posible si no se desarrollara entre el espacio abierto entre una afirmación y su correspondiente negación, haciendo uso de la validez de una u otra según conviene a cada caso. [...].<sup>857</sup>

Así, el discurso literario es capaz de valerse de una afirmación y su negación, dependiendo de aquella parte de lo desconocido que necesita explicar. Su aceptación de la contradicción está en esta doble posibilidad, que tan claramente se reproduce en el ritmo del enunciado ensayístico, regido siempre por ese mecanismo pendular que

---

<sup>856</sup> *Ibidem*, pp. 195-197.

<sup>857</sup> *Ibidem*, p. 197.



va del aserto al matiz, de la afirmación de algo a su puesta en duda o su negación. A continuación, llama la atención sobre cómo desde un punto de vista dominante se han considerado como idénticos el contenido del discurso literario y el del pensamiento científico, de manera que se ha tratado de encajar la rareza de la contradicción o la plurivalencia, a través de su reclusión en una zona aislada de la cultura, bajo la denominación de «irracional».

Determinada manera de pensar que siempre ha partido de un estrecho paralelismo mortal entre el contenido del discurso literario y el contenido del pensamiento, día a día más alimentado por sus raíces científicas, ha pretendido salvar el escollo de la plurivalencia de aquél mediante el destierro de una buena parte a una zona aislada de la cultura. Así el irracionalismo se ha constituido como un campo de concentración de todo aquel discurso que no conviene a las leyes de la razón dominante. Pero en la mayoría de los casos se ha olvidado, con frecuencia, que este discurso literario del que hablo no se propone una rebelión contra los principios dominantes de la razón cuanto la trasposición del pensamiento a un terreno donde toda suerte de certeza es quimérica, cuestionable y estéril; donde no valen las acotaciones de racionalidad e irracionalidad y donde —gracias a la apertura que introducen la contradicción y el misterio— impera el espíritu de lucha de los contrarios. Es el imperio del oxímoron: sólo lo fugaz dura y permanece<sup>858</sup>, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio.<sup>859</sup>

El error está en creer que el designio del discurso literario es el de combatir la razón, cuando en verdad su estrategia, que era la de ir desde la zona iluminada hacia la que sigue oscura, parte de esa lógica racional pero la enfrenta con un ámbito en donde la verdad es un objetivo utópico que se vislumbra como posibilidad última, como algo inasible; pues lo central en lo literario reside en el transcurso hacia ésta. En esa zona de sombra, a la que se dirige el discurso literario, decae el sentido de tal clasificación racionalista. Pero dentro de ella, al suponer un enfrentamiento constante con lo arcano, lo cual reclama en consecuencia el uso de lo contradictorio en el enunciado, supone una fiel representación de la «lucha de contrarios» que ocurre en ese ámbito todavía indescifrado. Por eso considera el enunciado literario aquél donde rige la contradicción —el «imperio del oxímoron»— del que da tres ejemplos clave que dan cercanía a esa lógica paradójica que, sin embargo, parece que alcanza a explicar algo que puede ciertamente intuirse.

---

<sup>858</sup> La frase pertenece al último verso del soneto de Quevedo conocido con el título «A Roma sepultada en sus ruinas», la frase hace referencia al río Tíber, como símbolo de que, precisamente, lo fugaz (el río) es lo único que ha permanecido igual que en la Roma imperial, mientras lo firme (la urbe, sus edificios, calles...) ha desaparecido: «¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura.».

<sup>859</sup> *Ibidem*, pp. 197-198.

El contraste que suele producirse entre el tratado científico o la prosa de ideas, respecto al ensayo —como discurso literario que es— se explica exactamente por este mismo análisis: la zona de sombra en la que quiere indagar le lleva a acoger en sí la contradicción, explorar lo misterioso, y preferir la «marcha del espíritu»<sup>860</sup> —el proceso— más que la meta final de obtener una verdad. Todo lo contrario de lo que ocurre en el discurso que pretende orientarse hacia la ciencia. El problema recae pues en que cada uno opera en una zona distinta del conocimiento: uno en donde está esclarecido y donde sólo se pretende o bien persistir en él o adquirir nuevos ámbitos de conocimiento totalmente definido, y otro que va desde esta zona de conocimiento fijado, tratando de penetrar más allá de sus fronteras hacia la inmensidad de lo todavía desconocido, misterioso y contradictorio.

En el cierre del artículo viene a describir al individuo que está destinado a ser «hombre de letras», describiendo exactamente la experiencia que se reproduce en el ensayo entre el discurso establecido, general, teórico y la vivencia de lo que ahí se plantea dentro del sujeto del yo ensayístico. El hombre de letras es aquél que en su conciencia llega a refutar lo que la ciencia ha resuelto como verdad innegable a través de sus leyes. Como éstas necesitan sostener su validez a través del tiempo para alcanzar el estatuto de certeza, nada mejor que una de las facultades de la conciencia para descubrir sus inexactitudes: la memoria.

[...] Aquel que logre conservar su grado de fe y de confianza en las pretendidas reglas del pensamiento, no tendrá otra opción que encauzar su vida con un ánimo científico, pero aquel otro que ha comprobado para sí mismo cómo la experiencia logra desmentir las leyes más inconcusas y socavar la axiomática más rigurosa, en lo sucesivo sólo confiará en su memoria. Y no puede ser de otra manera, si se piensa que tales pretendidas leyes de pensamiento, para ser constantes han de ser estables, por lo que —llámese memoria o llámese como se quiera— aquella facultad que haya de regir su conducta será en último término la función que relacione el pensamiento con el tiempo.

Desde un falso psicologismo cabe decir —como señalaba al principio— que este hombre de letras ha abandonado el único terreno donde el espíritu se siente seguro. Ese terreno sólo lo suministra la ciencia, aquella actividad que hace concordes el entorno con el pensamiento y que, por así decirlo, se niega a tomar en consideración el poder de las tinieblas que rodean el área iluminada por el conocimiento. Pero aquél se ha trasladado a la frontera, allí donde sólo con temor entrevé que se decide el juego de su destino animado por fuerzas que parece poder convocar a su antojo, pero determinado y oculto por otras que escapan a su visión. Por eso digo que esta literatura está en gran medida informada por la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor.<sup>861</sup>

---

<sup>860</sup> *Ibidem*, pp. 203.

<sup>861</sup> *Ibidem*, pp. 203-204.

Tras volver a planificar el espacio en el que ubica a cada tipo de hombre, advierte por última vez que el hombre de letras se ubica en la frontera de ambos territorios, en donde sospecha y teme que se va a obrar su futuro, en donde la voluntad puede convocar ciertas «fuerzas», pero quedando a merced de otras que desconoce y que no podrá controlar. Es decir, una parecida combinación a la que cita en otro lugar: el «talento y azar»<sup>862</sup>, combinación de lo que puede y no puede regir la voluntad, que conforma lo indispensable para crear una obra literaria. Describe así un discurso que es inspirado y que se formula por la determinación de esta mezcla de la incertidumbre del ámbito al que quiere acceder, la memoria imprescindible para rebatir el discurso científico, la fatalidad en tanto aquello incontrolable por la voluntad en esa zona ignota y el temor hacia ésta. De manera que esta «materia evasiva» que es la propia del género ensayístico, tiene en Benet un caso particular por su «especial voluntad de llevar al límite esa actitud» y «apartarse de las certidumbres»; de ahí que hiciera saber que la incertidumbre sea «un estado que me cumple»<sup>863</sup>.

## EL CAMPO DE OPERACIONES

Se sabe que la «ley del ensayo» requiere de una operación: «el ensayista debe ensayarse a sí mismo», no otra cosa hace Montaigne cuando «experimenta sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia» en cada una de sus piezas —según reivindica Starobinski. Este «aspecto reflexivo» del propio yo ensayístico será ese rasgo capital de su potencia subjetiva, esta autorreflexión del yo en donde se hace patente la «consciencia de sí» en ese yo, que se abre como una «nueva instancia del individuo» en la que se «juzga la actividad del juicio» o se «observa la capacidad del observador». Un permanente aviso que el fundador del género desliza sobre el «papel

---

<sup>862</sup> «[...] A mi modo de ver, la obra literaria sólo requiere dos cosas: talento y azar. [...]», Benet, «Una época troyana», *Ensayos de...*, p. 230.

<sup>863</sup> «Ahora bien, si el ensayo tiene desde su origen una materia evasiva —elude la totalidad, evita encadenar bien sus tramos, es asistemático, intenta sortear las tendencias dogmáticas con sus irrupciones sin ceremonia alguna y con su final imprevisto—, en el caso de Benet hay una especial voluntad de llevar al límite esa actitud y apartarse de las certidumbres, (pues *incertidumbre* “no es solamente una palabra que me gusta mucho, es un estado que me cumple” [...].)» (cita de Benet, *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 8.), Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 431.

primordial» del «estudio de sí», de la «autocomprensión» con la que procura «echar luz sobre el yo, para sí mismo», lo cual caracterizará su tipo de visor: siempre capaz del quiebro autorreflexivo hacia todo lo propio, incluso su misma acción crítica<sup>864</sup>.

Esto hace que, a pesar de toda la elaboración literaria que reclama la producción de un texto ensayístico, el yo que ahí aparece deberá ser una conciencia *sinceramente* enfrentada a los fenómenos que desea conocer. Esa observación debe estar punzada por una intuitiva sospecha sobre esos discursos con los que se haya fijado la —ya aludida—«interpretación» de tales objetos. Sin embargo, por encima de la elaboración literaria, si la observación no es sincera, si el ímpetu de la sospecha no es real y es el que empuja a la divagación, entonces la potencia del ensayo tiende a deshacerse y el lector acaba maliciándose que todo ese rodeo argumental no es más que una mera treta para imponerle y administrarle una conclusión previamente establecida.

En el fajo de notas del cuarto y último apartado de *El cuento de nunca acabar*, contrastando con su apariencia deslavazada, Martín Gaité suele reservar ocasiones de verdadera lucidez. Advierte en una de ellas contra el tipo de individuo que contempla las cosas desde una interpretación precedente e inmutable. Al hacerlo, su observación desconoce lo que sucede con esos objetos durante su contemplación y ésta se reduce a una mera vigilancia para que se ajusten a su conclusión paradójicamente inicial. De manera que su mirada acaba siendo una mera selección de aquellos elementos que ratifiquen su conclusión y le sean útiles a modo de argumento *ad hoc*.

Hay personas incapaces para mirar en torno suyo, porque diagnostican de antemano. No saben dar permiso a lo mirado para que se desarrolle y exista libremente; gente a la caza y captura de fenómenos que han de coincidir a viva fuerza con una explicación previa acerca de ellos; coleccionistas jactanciosos de fenómenos encasillados. Llevan la batuta sobre una sinfonía que no es la que está sonando, como si dirigieran un concierto fantasma. Estas personas, cerrilmente negadas a lo imprevisible [...], tampoco son perspicaces para mirar dentro de sí. [...].<sup>865</sup>

---

<sup>864</sup> «[...] Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo. En cada ensayo dirigido a la realidad externa o a su cuerpo, Montaigne experimenta sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia. Éste es el aspecto reflexivo, la vertiente subjetiva del ensayo, en el cual la conciencia de sí se despierta como una nueva instancia del individuo, instancia que juzga la actividad del juicio, que observa la capacidad del observador. Desde su aviso “Al lector”, abundan las declaraciones en las que Montaigne asigna un papel primordial al estudio de sí a la autocomprensión, como si el beneficio buscado por la conciencia fuera echar luz sobre el yo, para sí mismo. [...]», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 36.

<sup>865</sup> Martín Gaité, «El diagnóstico precoz», *El cuento...*, IV, p. 247.

La cerrazón de esa mentalidad que «no da permiso a lo mirado» le lleva a perderse las posibilidades de acercarse al acaecer mismo de los fenómenos; a poder aproximarse realmente a su naturaleza y dejarse sorprender por lo inesperado o lo desconocido. Vuelve a resonar aquí la visión benetiana del hombre de ciencias metido en la persistencia en una verdad ya esclarecida o que supone ya del todo conocida. En cambio, al hombre de letras le será posible dejarse fascinar por lo que no esperaba ni conocía y que quizá tampoco consigue comprender del todo. No es el caso de este tipo de individuo, pues ningún síntoma más claro de su desprecio por la realidad de sus objetos que esa recolección de los aspectos que constaten la propia hipótesis y el consiguiente desecho de aquellos que la contradigan. La trasposición al idioma imaginativo da con esa estampa que materializa la trágica distancia con la realidad de los fenómenos que padece este tipo de conciencia: la de quien se cree dirigiendo una orquesta, cuya «sinfonía» nada tiene que ver con la que este equivocado director quiere hacer ver que *diagnostica*, cuando en verdad la pretende *dirigir*.

Esa ceguedad a lo «imprevisible» y esa distancia general con la realidad práctica es el núcleo de la crítica que se produce siempre en el ensayo hacia los discursos científicos establecidos y, especialmente, cuando se sostienen desde un «sistema». Así se sucederán las críticas tanto al marxismo como a su opuesto, la ideología burguesa —bajo su máscara suplantadora, el nacionalismo—, respecto a su análisis de la realidad histórica; como en otros ámbitos dispares, al psicoanálisis respecto a su comprensión de la psique e incluso a la lingüística estructural —y sobre todo generativa— respecto a un fenómeno lingüístico dado —al «habla» o «*parole*».

De alguna manera esos discursos acaban por convertirse en ese tipo de concepciones que ya no puede ponerse en duda, porque sirven de fundamento de un discurso único sobre las cosas. Se tornan, pues, en aquello que Savater, en su exhaustiva crítica contra el concepto de «Todo», identifica como «creencias».

[...] Las creencias, que son las ideas que ya no se discuten, sino *desde* las que se discute, son extraordinariamente homogéneas en todo el planeta, por lo menos en lo que se refiere directamente a las grandes pautas generales de la política: [...].<sup>866</sup>

Ese tipo de idea que está tan incorporada a una mentalidad que termina por pasar desapercibida y dejan de ser consideradas como tales «ideas»; es decir dejan de

---

<sup>866</sup> Savater, «Las falacias del Todo», *Panfleto contra...*, III, p. 102.

entrar en el ámbito de lo que puede ser evaluable, puesto en duda y ratificarse o descartarse. Por otro lado, Martín Gaité vuelve a insistir en ello, aún más sencillamente, cuando previene contra la automatización de la rutina que, naturalmente no está en los objetos contemplados, sino en el modo distinto y renovado con el que aproximarse a ellos y volverlos a percibir.

[...] La rutina no está tanto en las cosas como en nuestra incapacidad para crear a cada momento un vínculo original con ellas, en nuestra tendencia a leerlas por la falsilla de lo rutinario, de lo ya aprendido. Hay que seguir dejando siempre abierta la puerta del cuarto de jugar.<sup>867</sup>

La virtud está en no considerar las cosas desde el discurso habitual que las interpreta sino buscar una óptica distinta desde la que ver, en la que la subjetividad será lo que aporte tal diferencia y cuya observación sincera a través de ese prisma llevará a detectar lo imprevisible. De nuevo, la otra faz de la cuestión en forma de estampa, absorbe todo lo contado: de la «falsilla» que pauta la escritura para no hacer los renglones torcidos, hasta la «puerta del cuarto de jugar»; la imagen de la instrucción infantil y el retorno al espacio de lo lúdico e incondicionado, a cuyo calor siempre quiere volver el verbo gaiteano y que es una de las referencias que contagian siempre lo ensayístico.

El afecto de Valente sobre la cuestión mística sirve de nuevo para descubrir cómo este fenómeno religioso es una suerte de este «vínculo original» que reclama Martín Gaité y que no es otro que el de sospechar ante la visión establecida sobre alguna cuestión y tratar de lograr acercarse más a ésta, a través de hacerse «consciente» de ello. Ese conflicto entre la mística y la institución religiosa, tan maquillado por ésta, pero en el que Valente insiste, llamando la atención en distintas ocasiones para averiguar su causa. Para éste todo recae en que la mística es una experimentación personal de las creencias recogidas en la doctrina cristiana y, por tanto, en el que la institución no cumple su habitual labor *mediadora* que le proporciona poder. Pero además, por su propia índole, tampoco atiende a lo patente, a lo exterior visible, sino a un engarce recóndito y adentrado con la divinidad.

[...] La mística, en la medida en que es una interiorización del dogma o por su propia naturaleza elude el aparato orgánico de la institución religiosa o rehúye lo manifiesto para reconstruir el vínculo con lo divino en la experiencia interior o en lo oculto

---

<sup>867</sup> Martín Gaité, «La primera vez», *El cuento...*, IV, p. 290.

(donde la estructura eclesial puede temer todas las infinitas posibilidades anárquicas del *Ecclesia non iudicat de occultis*), resulta entonces históricamente inviable. [...].<sup>868</sup>

Toda institución con ambición mediadora recelará de cualquier relación directa del individuo con cualquier objeto. Pues como desliza con su inciso, el adagio que avisa que la Iglesia no juzga lo oculto revela que la institución no juzga lo que sucede secretamente dentro de la conciencia del sujeto, porque ningún juicio se puede hacer sobre algo que no es patente y evaluable. En esa intimidad puede suceder todo ese albedrío que la institución no puede controlar nunca, si no es por la torpe coacción externa. Es por ello que Valente sentencia que para la Iglesia y su ortodoxia, la mística nunca fue un fenómeno «viable» en primera instancia. Con ese argumento seguirá explorando la condena de Miguel de Molinos por su *Guía espiritual* para la experiencia mística.

Esta «sospecha» suele despertarse, en muchas ocasiones, ante la observación de un panorama, urbano o rural, en el que el ensayista más que escrutar aquello que percibe decide pensar la propia contemplación de esos lugares, preguntándose por qué se percibe de un determinado modo, averiguando desde *dónde* se está considerando el paisaje, comparando la propia visión con la de otro sobre un paraje semejante y, al fin, intentando descubrir todos aquellos discursos que han modulado la apreciación de algo que aparentemente es posible percibirlo inmediatamente. Sánchez Ferlosio lo define con su precisión habitual en su breve apunte que titula: «(*El efecto turifel.*)». En él viene a poner en claro cómo la visión de un monumento con mucho renombre acaba por quedar constreñida, a la vez que cuenta su decepcionante contemplación del Domo de la Roca en Jerusalén, que había visto tantas veces desde niño en láminas de distintos libros sobre arte. Es a partir de esa experiencia como recuerda este concepto que él mismo había acuñado como «efecto turifel». Éste se basa en cómo la comparencia real del objeto original, del que surgió su fama, va menguando su valor para quien lo contempla, debido a que le han precedido múltiples reproducciones. La reiteración de éstas acaba por afectar a la mirada de quien, en un momento dado, se enfrenta directamente con el célebre edificio.

[...] Toda la expectativa de las emociones predispuestas en mis ojos y en mi corazón no había sabido contar con la incidencia inesperada y destructiva del *efecto turifel*. Éste consiste en una especie de descrédito que va minando irremediabilmente la

---

<sup>868</sup> Valente, «Ensayo sobre Miguel de Molinos», *La piedra y el centro en Variaciones sobre...*, p. 108.

autoridad de la presencia física de determinados «monumentos» mundialmente famosos cuando esa presencia es, por así decirlo, desgastada por el precedente de representaciones iconográficas. Tan insistente repetición de esa misma imagen va educando —o más bien pervirtiéndolo— de tal manera la mirada a la instantánea inmediatez del reconocimiento, que el ojo acaba por identificar antes de ver. El ojo que identifica ya no ve; sustituye la antigua percepción de algo por su identificación, trueca la imagen en mera identidad; y toda identidad es redundante: un símbolo que sólo se simboliza ya a sí mismo. Cientos o miles de fotografías de la Torre Eiffel [...] vistas antes del primer viaje a París se interpondrán de manera tan obstructiva en la mirada que menoscabarán en cierto modo hasta la convicción empírica de tenerla por fin físicamente delante de los ojos.<sup>869</sup>

Cuando esa conciencia contaminada de tantas visiones secundarias del objeto se debe enfrentar a la cosa sin ninguna mediación, inmediatamente, la operación que lleva a cabo no es la de «ver» sino «identificar»; es decir, vincular ese objeto encontrado con la imagen que ya se tiene de él en la conciencia, reconocerlo como parte de ese concepto que ya está en la memoria. Con ello sucede lo mismo que denunciaba Martín Gaité con ese tipo de individuos «incapaces para mirar [...], porque diagnostican de antemano»<sup>870</sup>, la sustitución del hecho de percibir algo, de aprehender una imagen, por una mera comprobación que identifica la cosa con la idea visual que ya se posee sobre ésta.

En tal fenómeno Sánchez Ferlosio aísla un elemento que surgirá como uno de los tantos conceptos inquietantes del ensayismo: la identidad. Si «identificar», a diferencia de «ver», se basa en reconocer algo como objeto real que pertenece a una determinada concepción mental, entonces ese gesto no hace más que relacionar la cosa real con su cosa abstracta; o sea, un elemento con otro elemento igual, sólo que en planos distintos. Por eso, en todo enfrentamiento con lo circundante, identificar es «redundar» y todo objeto señalará a sí mismo, en tanto que apunta a la concepción que de éste se tiene y que se considera «igual» a la cosa real. Mientras que quien se limita a «ver» un objeto —del que no tiene una pesada concepción previa—, no usa tal objeto para vincularlo, desde el valor de igualdad, con una determinada idea previa; sino que puede relacionarlo con cualquier otro e incluso con múltiples elementos con otro valor, ya sea de igualdad o de distinción, y, así, podrá sorprenderse por lo «imprevisible» —como Martín Gaité avisaba— siendo lo imprevisible la reacción ante el objeto real o los vínculos que desde éste se puedan trazar. El empobrecimiento de quien busca identidad, como de quien busca la

---

<sup>869</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 134.

<sup>870</sup> Martín Gaité, «El diagnóstico precoz», *El cuento...*, IV, p. 247.



ratificación de su diagnóstico precoz según Martín Gaité, es que consideran lo contemplado como un medio hacia un fin teórico, y «obstruyen» su visión reduciéndola a la simple identificación, «menoscabando» el objeto real que tienen delante, del que están siendo conscientes en ese momento. Esa constricción del acto perceptivo es el mismo que sucede con el paradigma ferlosiano: la primera visión de la Torre Eiffel estará seguramente obturada por toda la noción que de ella se ha adquirido a lo largo del tiempo, hasta el punto que la torre real se considerará menos fundamental que la noción imaginaria conservada en la memoria y podrá ser decepcionante.

Ante el propio paisaje agrícola de su lugar, Fuster obrará la misma reflexión sobre la consideración en sí de tal campiña y de cualquiera semejante. Pero lo hará llevando a cabo la oposición de dos percepciones ajenas a la propia, pero que tienen el realce de pertenecer a dos íncritos referentes intelectuales particularmente divergentes y contrastantes: Josep Pla y José Ortega y Gasset. Para empezar —como corresponde— nos abre paso a su experiencia vivida, citando la visita de Pla a Sueca y su encuentro<sup>871</sup>. Sobra recordar el protagonismo que la contemplación del paisaje tiene en la obra de Pla, por eso no es casualidad que durante la visita el llano de huertas y arrozales que rodean Sueca fuera objeto de su atención y destino de su alabanza: «És bonic! I és bonic perquè és ric!». A través de esta frase con una feliz homofonía que aúna dos adjetivos aparentemente sin relación de necesidad —«bonic» y «ric»— se vislumbra una visión «utilitaria» de lo admirado, que le hace recordar otro testimonio contemplativo que la exclamación planiana ha traído a la memoria de Fuster, justamente por lo que tiene de opuesta. Se trata de un artículo de un joven Ortega, «La mirada castellana procede con tacto» (1916)<sup>872</sup>, en el que valora el paisaje castellano menospreciando precisamente el utilitarismo del campesino sobre éste y del que reproduce un extenso fragmento. La amplia exhibición del texto orteguiano

---

<sup>871</sup> Ambos se conocieron en febrero de 1959 en una sorpresiva visita de Pla a Sueca, aprovechando que debía pasar en tren, viniendo del puerto de Alacant hacia Barcelona, a la vuelta de una travesía por mar. Puede ser que Fuster se esté refiriendo a esta ocasión, justamente cuando se desplazaban desde Sueca a la cercana Valencia, aunque las visitas del ampurdanés a éste en su pueblo fueron casi una decena. *vid.* Antoni Ferrando y Antoni Furió [eds.], *Francesc de P. Burguera: l'obsessió pel país*, València, Universitat de València, 1998.

<sup>872</sup> El artículo «La mirada castellana procede con tacto» pertenece a *El Espectador*, vol. III (1916), en la sección «Notas de andar y ver. De Madrid a Asturias o los dos paisajes». El artículo y su sección fueron agrupados en otros conjuntos y mereció distintas ediciones. Su edición definitiva está en sus *Obras completas*, tomo II, Madrid, Taurus / Santillana & Fundación José Ortega y Gasset, 2004, p. 383.

será proporcional al calado de la indagación crítica que Fuster va a ejecutar a continuación.

Quan Josep Pla vingué al meu poble, va passar-se l'estona elogiant-me el paisatge. Davant l'arrossar pulcre, davant les hortes fines i arreglades, que travessàvem camí de València, Pla em repetia: «És bonic! I és bonic perquè és ric!» Sentint-lo, jo pensava en un vell paper de don José Ortega y Gasset, una remota pàgina d'*El espectador*. [...]. Avui, ordenant uns llibres, ensopego amb el del difunt filòsof, i rellegeixo les frases en qüestió. «*Existe el prejuicio inaceptable*», deia don José, «*de no considerar bellos más que los paisajes donde la verdura triunfa.*» I agrega: «*Creo que influye en esta opinión cierto confuso resto de utilitarismo, ajeno y aun enemigo de la estética contemplación. El paisaje verde promete una vida cómoda y abundante. El menudo burgués indestructible que se afana siempre en algún rincón de nuestra alma, favorece interesadamente nuestro entusiasmo desinteresado hacia los esplendores de la vegetación. No le importa el valor estético de la verdura esmeralda; pero, hipócrita, la alaba mientras piensa en la cosecha que ella anuncia y aplaude el espectáculo con secretas intenciones alimenticias.*» Ni més ni menys.<sup>873</sup>

La queja orteguiana parte exactamente de la proposición contraria a Pla: la «belleza» del paisaje depende de si se demuestra fructífero y, por tanto, promete bienestar. Un rastro de «utilitarismo» que entiende como distorsionador de una contemplación que para él es inherentemente «desinteresada» y cuya perturbación diagnóstica culpabilizadamente como efecto de un inconsciente *genio maligno* pequeñoburgués. Éste hace que no atienda al posible «valor estético» de la campiña, sino a su prospección material, que sólo si promete buena cosecha hace declamar un elogio supuestamente estético, pero secretamente pragmático; cosa que Ortega califica con la mayor expresión de todo materialismo, casi bajo el pecado de gula: «intenciones alimenticias».

¿Cómo no ver en la impresión orteguiana esa visión habitual con la que el lector sería fácil que coincidiera, considerando que lo bello no puede depender de lo útil? Hasta aquí, Fuster ha abierto el tablero del juego: la frase de Pla que en principio suena a una de sus habituales *boutades* teatralmente pueblerinas y, del otro lado, la sofisticada reflexión del incipiente mega-filósofo que se limita a dar una equivalencia negada que parece presentarse como verdad obvia e incontestable para un lector irremediabilmente inmerso en una civilización urbanita. Tras crear este ambiente neutro en que todo hace decantar el parecer del lector hacia la argumentada disertación escrita del madrileño, en lugar de hacia el exabrupto coloquial del

---

<sup>873</sup> Fuster, «L'erm i el verger», *L'home, mesura...*, pp. 205-206.

ampurdanés, ahora la labor estará en sorprender al lector mediante un quiebro. Tras dejar correr la perorata, la voz fusteriana suelta una mínima y cáustica acotación que supone un contrapunto crítico inmediato para cerrar el párrafo, prometiendo el desguace que va a efectuar seguidamente.

Antes de iniciarlo, aísla el concepto básico de la cuestión abierta: el «paisaje», y lo hace exactamente como pide el género, desde su conciencia de esa noción. Sorprendentemente confiesa su escasa afición a ese tema, definiendo al lector lo que personalmente entiende por «paisaje», para lo que alega su experiencia vital, tan ligada a un contexto agrario.

Confesso que el tema, en ell mateix, no arriba a apassionar-me. Mai no he estat massa sensible als encants del paisatge: això és una de les moltes limitacions que em reconec. Per «paisatge» entenc una concepció de la terra —en el sentit més ampli del vocable «terra»— basada en el pur plaer visual: un simple objecte de contemplació. Un tros de geografia es converteix en «paisatge» quan l’apreciem «només» amb els ulls. Jo, personalment, he nascut, m’he criat i visc en un ambient camperol: això és, entre gent acostumada, per necessitat i per vocació, a no considerar la terra sinó com un mitjà material de vida. Sospito que a Pla li passa alguna cosa per l’estil, en part. El «paisatge», en efecte, és una «invenció» ciutadana. [...].<sup>874</sup>

Para entrar al análisis de la cuestión necesita efectivamente definir su concepción de «paisaje» como trozo de tierra apreciado sólo «visualmente», en el sentido de atender exclusivamente a su aspecto formal. Evita así las confusiones o malentendidos al tiempo que, al extraer tal lógica de esa idea que se corresponde a lo expresado por Ortega, consigue avanzar los motivos de su propia divergencia con tal concepto y así explicar el distinto sesgo que le da éste y el que le da Pla. Esa motivación vuelve a residir en el sujeto, en su circunstancia biográfica. Es así como Fuster da la suya, que considera tan semejante a la de Pla: la vida en un entorno agrícola —la Sueca de uno y el Llofriú<sup>875</sup> del otro— en donde la tierra es un medio material de subsistencia, frente a lo que ocurre con el madrileño Ortega, que en sus rutas por Castilla no puede dejar de delatar su raigambre urbanita, que permite reducir la percepción del campo a un factor netamente formal. Con eso logra detectar ese tipo de aparentes paradojas que en verdad esconden una coherente lógica basculante y

---

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>875</sup> Llofriú es una pedanía del municipio de Palafrugell en el Bajo Ampurdán (Gerona) en cuyo núcleo urbano nació Pla en 1897. En esta pedanía estaba la masía familiar que heredó como primogénito y en donde pasó a vivir a partir de finales 1939, tras no lograr dirigir *La Vanguardia* en Barcelona.

contrastante: el «paisaje», especialmente el «rural», es una creación urbana<sup>876</sup>. Lo más ausente es lo que más se incentiva a través de una sublimación —pues, como es sabido, todo «menosprecio de Corte y alabanza de aldea» se hace desde la Corte, jamás desde la aldea. Eso recuerda al apelar a una opinión que no identifica y que considera acertada: «Algú ha dit que la primera condició per a veure un paisatge és de no formar-ne part, i així és»<sup>877</sup>.

Luego desbrozará el posible espejismo que puede conllevar la potente aureola de Ortega y la prosa «brunyida, brillant i desimbolta»<sup>878</sup> de su artículo para, a continuación, advertir directamente de la acción que va a emprender:

[...] Però, comtat i debatut, és per aquests motius que val la pena de desemmascarar la tenebrosa espècie que llisca en les frases citades [...].<sup>879</sup>

Aprovecha el fortuito cruce de voces y la reflexión incitada para llevar a cabo esa función nuclear del ensayo: desacatar un discurso establecido. El propio verbo «desenmascarar», de honda resonancia nietzscheana, parece estar colocado para traer a la memoria ese mecanismo tan propio de los «maestros de la sospecha»; más aún si se le suma el objeto de tal desenmascaramiento: esa idea que se «desliza» oculta y perversamente por las palabras del filósofo. Es así como va a desautorizar lo dicho por Ortega, sosteniéndose siempre sobre los propios términos que ha usado. Para empezar, se pregunta por el desdén con el que éste se refiere a las «secretas intenciones alimenticias», que es como el filósofo viene a cifrar finalmente ese «utilitarismo» que ha situado como origen de toda la distorsión contemplativa; en un verdadero arrebató estilístico al incluir directamente el aspecto «alimenticio», nada menos que en el contexto socioeconómico de la España de 1916.

Es entonces cuando Fuster llama la atención sobre la obvia legitimidad de tales «intenciones» y recomienda prudencia a quien suele tender a la exaltación. Además, hace notar que quien desprecia el utilitarismo es sospechoso de hacerlo

---

<sup>876</sup> En eso parece que Fuster deja resonar la voz de Juan de Mairena: «Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista. Después de Juan Jacobo Rousseau, el ginebrino, espíritu ahíto de ciudadanía, la emoción campesina, la esencialmente geórgica, de tierra que se labra, la virgiliana y la de nuestro gran Lope de Vega, todavía, ha desaparecido. El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones urbanas.», Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), José María Valverde [ed.], Madrid, Castalia, 1991, p. 156.

<sup>877</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>878</sup> *Ibidem*.

<sup>879</sup> *Ibidem*.

desde una posición social que le permite no padecer las consecuencias de tal indiferencia sobre la ventura material de los cultivos. En ese punto, trae a colación a la «Generación del 98» en uno de sus rasgos más conocidos como es su exploración exaltante del paisaje castellano: la observación de su austeridad, el decaimiento general y, ante algún vestigio, la evocación amarga del pasado áureo<sup>880</sup>. Frente a ello, Fuster vuelve a recordar al paisano que vive de esas tierras difíciles y tantas veces convertidas en eriales que no permiten la subsistencia. Entonces lanza la hipótesis opuesta de un escritor imbuido de esas «intenciones» que Ortega considera indignas.

Però, a base d'un desdeny com el que Ortega manifesta a propòsit de les «intenciones alimenticias», ¿podia ser d'una altra manera? Cal desconfiar de les persones massa inclinades a la sublimitat. L'«utilitarisme» pot ser menyspreat des de certes posicions olímpiques, però sempre hi ha algú que paga els plats trencats. En el cas de la «generación del 98», i de don José Ortega y Gasset concretament, la víctima era el veí d'aquells paisatges teologals i heroics, velazquians i severs. Un escriptor proveït de «secretas intenciones alimenticias» potser hauria redactat papers menys brillants, però més eficaços: socialment, suposo. La desolació vista como a «paisatge» és una cosa molt semblant a una injúria perpetrada contra els qui la pateixen. [...].<sup>881</sup>

Al imaginar ese escritor opuesto a Ortega, más inclinado a ese aspecto materialista y no al valor estético, viene a sugerir —aunque sea potencialmente— la equivalencia de que ese discurso quizá no sería estéticamente tan «brillante», pero sí más «eficaz socialmente» —algo bastante opuesto a lo que rechazaba el sofista savateriano, cuando contestaba una semejante respuesta de Sócrates. No obstante, la sugerencia deja clara la lógica de toda la crítica a ese artículo orteguiano: la sublimación del campo en su aspecto exclusivamente estético —contagiando el estilo de su enunciado—, al ser indiferente a la realidad social que hay detrás de ese aspecto formal de la campiña, lleva a que ese discurso no incida de algún modo en esa realidad problemática. En cambio, un discurso que sí atendiera al aspecto material de esos campos, aunque como consecuencia de ello pudiera también contagiar su estilo

---

<sup>880</sup> Aunque es cierto que los escritores del 98 siempre han sido blanco de un tipo de crítica por su pesimismo y su reclusión en la subjetividad, así como esta afición paisajística, que como apunta Fuster es esencial, también es cierto que la focalización sobre ésta y el olvido de otros aspectos más críticos respecto a la circunstancia sociopolítica —y, en algún caso, la inclinación hacia el regeneracionismo— seguramente es consecuencia de la rehabilitación de esta generación que el franquismo trató de establecer, por ejemplo, con: Pedro Laín Entralgo, *La generación del 98* (Madrid, Diana Artes Gráficas, 1945). Por otra parte, la inclusión de «todo» Ortega a este aspecto del 98, parece también un cierto exceso y, así mismo, como se ha visto, el caso del Machado más maduro en la voz de su Juan Mairena, tampoco debería incluirse en esta crítica general que lanza Fuster.

<sup>881</sup> *Ibidem*, pp. 208-209.

de cierta aspereza y de menos empleo ilustrativo de palabras, seguramente podría albergar alguna repercusión transformadora sobre esa maltrecha circunstancia humana. Toca ahí uno de los tantos problemas literarios incombustibles sugiriendo una opción con la que colisionaría, no sólo el sofista de Savater, sino muy particularmente Benet.

El aserto se presenta pues de forma definitiva: la «desolación» de la campiña demacrada, contemplada en la categoría estetizante de «paisaje», constituye un agravamiento moral del daño que sufren sus víctimas, al suponer ello un desprecio ultrajante. Algo parecido dirá en otro artículo del mismo volumen, sobre el abuso perpetrado sobre los animales, que no sólo son víctimas de la depredación, sino también de la literatura hecha a su costa, como sucede con la fábula<sup>882</sup>. Inmediatamente después, abre el sarcasmo preguntándose si en su alma habita esa sombra avara del pequeñoburgués, para apostar finalmente que, en cualquier caso, es necesario que esa mirada «alimenticia» se haga presente en el discurso literario proyectado sobre la circunstancia.

[...] No sé si, en escriure aquestes reflexions, parla per mi el «*menudo burgués indestructible*» que porto dintre meu, a falta de portar-hi un senyor feudal, un canonge o un poeta líric. Sigui com sigui, el que convé és que prosperin les «*intenciones alimenticias*», i com menys «*secretas*», millor. Ja no penso en el «paisatge»: penso en tots els aspectes de la vida social. Allò que Ortega sosté respecte al paisatge està per desgràcia, molt difós en certes esferes i llocs. No sé si tot serà més «bonic», si arriba a ser més «ric», per seguir la terminologia de Pla. Però, «bonic» o no, sempre eixirem guanyant en dignitat, en vigor i en bon sentit. Solament que, amb «guies» com Ortega, no hi ha res a fer.<sup>883</sup>

Descartada en su aserto la noción de «paisaje», atiende a la realidad humana que hay en ella. Será común en Fuster este sesgo antropológico en la observación del territorio fuera de esa noción paisajística y fijándose en la «vida social» que en ella puede detectarse, mucho más que en el aspecto formal, y, por tanto, no considerándola tanto como hecho natural sino como efecto humano<sup>884</sup>. Por eso,

---

<sup>882</sup> Así lo dice en ese artículo: «[...] Tanmateix, l'habitual és que l'home practiqui el seu domini amb implacable fredor: ingereix filets o cuixes de pollastre, extingeix les plagues del camp, bastoneja l'ase, lidia el toro, posa en conserva tonyines i sardines, organitza munteries, confecciona abrics de pells, engabia lloros, micos i canaris... I el que encara és pitjor: escriu faules. És a dir, no sols s'apropia materialment de les més o menys resignades bèsties, sinó que, afegint la mofa a la befa, les fa víctimes d'una manipulació retòrica.», Fuster, «El mal exemple dels animals», *L'home, mesura...*, p. 219.

<sup>883</sup> Fuster, «L'erm i el verger», *L'home, mesura...*, p. 209.

<sup>884</sup> He ahí la consideración del territorio para Fuster y su inclinación a entender siempre la geografía en lo que tiene de producto humano, más que como efecto de la naturaleza a la espera de una

arrumbado el argumento orteguiano, retoma esas palabras de Pla que parecían una simpleza y supone que, por encima de si la relación necesaria entre «belleza y riqueza» pueda darse o no, es seguro que si el panorama demuestra tal riqueza, habrá un logro ético y un mayor temple discursivo. De manera que las dos reflexiones sobre la contemplación, presentadas en el inicio más favorablemente para Ortega ya que éste coincidía con un postulado bien afianzado sobre la divergencia entre belleza y provecho, acaba por decantarse hacia las exiguas palabras de Pla. Todo ello a través de una argumentación que trata de servirse del desguace de un discurso, poniendo siempre bajo sus pies alguno de sus términos y, al fin, sosteniéndose en las dos palabras de la equivalencia del ampurdanés. Para demostrarle el caso a su lector se ha servido de un análisis concreto de esas expresiones y su contraste con argumentos opuestos, así como de una demarcación clara de su planteamiento sobre esa cuestión, luego un tanto de sarcasmo y desenvoltura coloquial y, finalmente, toda una serie de aseveraciones que concluyen su posición.

De modo que Fuster ejecuta aquí esas funciones que Kauffmann ve en el género centradas en perseverar en su «Socratic mission», esto es: «the critical discussion of culture in the public sphere», para lo cual, no oculta su «rhetorical character»; consiguiendo cumplir con esa función propia de lo ensayístico ya definidas por Adorno y Bense: «the critique of ideology», de modo que su actividad principal debe recaer, como en este caso en: «the critical interpretation of texts» —por eso las «theories of the essay» siempre disponen de una «hermeneutic dimension»<sup>885</sup>.

---

contemplación gratuita. Así lo destaca en un fragmento de su aparente «guía»: *El País Valenciano*, en el que afirma que frente a la irregular fortuna de su terreno, los valencianos necesitaron obrar una verdadera corrección de la naturaleza: «[...] los medros y las sustituciones de cultivos han sido tan notables, han afectado tanto al color, al ritmo, a la perspectiva del terreno, en diversas y dilatadas comarcas nuestras, que lo hecho equivale a una literal rectificación de la naturaleza. [...]

Quizá el Turia desfiló siempre, como cantara Claudiano, “entre márgenes de rosas”; las zonas altas, sin duda, son estepa o risco desnudo como lo eran ya —no sé— a la mañana siguiente del Génesis; probablemente, los palmerales de Elche son anteriores a la misma Dama; y el mar continúa su refriega con la duna o con la peña igual que miles de años atrás. Pero la mano del hombre alteró lo demás, y lo alteró profundamente en estos últimos tiempos. Piénsese en los kilómetros y kilómetros cuadrados de erial, de viñedo, de olivera, que se cambiaron en densos y abarrotados naranjales: sus setenta y tantas mil hectáreas de hoy son, casi totalmente, obra del Ochocientos y del Novecientos. [...], Fuster, *El País Valenciano*, Barcelona, Destino, 1962, p. 18.

<sup>885</sup> «Revealing rather than concealing its rhetorical character, the essay carries on its Socratic mission: the critical discussion of culture in the public sphere. In practice, if not always in theory, both schools would agree with Adorno—who echoes Max Bense (420)— that the proper function of the essay is the critique of ideology («Essay» 166). Its principal activity is the critical interpretation of texts. For this reason, theories of the essay necessarily have a hermeneutic dimension. [...].» [Revelando más que ocultando su carácter retórico, el ensayo continúa su misión socrática: la discusión crítica de la cultura en la esfera pública. En la práctica, aunque no siempre en teoría, ambas escuelas estarían de acuerdo con Adorno —que se hace eco de Max Bense— de que la función propia del ensayo es la crítica de la

En paralelo a esto, Goytisolo hará partícipe al lector de su primer viaje andaluz por la provincia Almería<sup>886</sup> en 1956, tras confesar los prejuicios que como joven y acomodado estudiante norteño albergaba sobre la gente del Sur. Esos que había empezado a conocer a partir de los inmigrantes sureños de la Barcelona de los 50, pero que durante el servicio militar se transformó en una sospecha sobre su migrar: «huían de algo». La escena relatada muestra el habitual encuentro revelador que da una nueva visión sobre una cuestión. Pues la contemplación inicial del joven Goytisolo es la misma que Fuster atribuía al joven Ortega: la valoración del territorio percibido en la categoría de «paisaje», es decir, a partir de su impresión formal o efecto estético, pero sin ningún ahondamiento en esa «vida social» a la que aludía Fuster, que depende de ese territorio aunque su presencia le sea menos inmediata al observador sólo visual. En esa escena, cuando se produce el primer contacto con un paisano, el ensayista se expresa desde ese tipo de contemplación centrada en la belleza. La respuesta tajante del oriundo, que apela a esa vida social consecuencia de ese territorio, se alza como la verdadera revelación que hace pasar al yo ensayístico del tipo de contemplación de «paisaje» (buscando el gozo sensitivo y básicamente visual, admirando la inmediatez formal y examinando sólo desde la estética —como Ortega), al tipo de observación de «territorio»: menos visual que inteligible, menos inmediata que centrada en aquello más recóndito, como sus circunstancias humanas, e interesada en una evaluación más material y ética —como la de Fuster y Pla.

[...] Luego, a medida que me aproximaba hacia Almería y contemplaba sus montañas lunares, sus parameras, sus alberos, el deslumbramiento se transformó en amor. En mi vida había visto nada parecido. En Sorbas me detuve a beber un vaso de vino en un ventorro y dije: «Es el país más hermoso del mundo». El dueño trajinaba al otro lado del mostrador y me miró enarcando las cejas. Su voz resuena todavía en mis oídos cuando repuso: «Para nosotros, señor, es un país maldito».

Las palabras del ventero —mejor que ningún discurso— me ayudaron a comprender la realidad del problema. Como los millones de turistas extranjeros que visitan anualmente nuestro país, le había hablado en términos de arrobo estético. Su respuesta centraba la cuestión en el terreno justo. Lo que yo juzgaba bello, él lo llamaba, simplemente, pobre. Lo que me parecía pintoresco, para él era, tan sólo, anacrónico. Consciente de la opresión político-cultural que mediatiza Cataluña, ignoraba hasta entonces la opresión económico-social de Murcia y Andalucía. La

---

ideología. Su actividad principal es la interpretación crítica de los textos. Por esta razón, las teorías del ensayo tienen necesariamente una dimensión hermenéutica. (...).], Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 234.

<sup>886</sup> La aparición inicial de este ensayo «Tierras del Sur» fue como introducción a la edición italiana de *Campos de Níjar* de 1962, libro de viajes por Almería que incluye fotografías del futuro director de cine Vicente Aranda, dos años después de su primera edición en España (Barcelona, Seix Barral, 1960). Finalmente se volverá a publicar en *El furgón...* (1976), cerrando este conjunto.



relación directa existente entre la situación de la primera y la de las provincias del Sureste me apareció al fin con claridad. El campaneado mito de la pobreza irremediable del Sur se deshizo conforme analizaba el asunto con todos sus pormenores. Su miseria obedece —como veremos luego— a un conjunto de circunstancias cuya responsabilidad incumbe al hombre y es —por tanto— creación nuestra. La historia del Sureste es una historia que camina hacia atrás. Estudiar las razones de la regresión, mostrar cómo —político-culturalmente oprimida— la burguesía catalana es económica y socialmente opresora, tal es el objetivo primordial de estas páginas.<sup>887</sup>

Se produce la colisión entre ambos tipos de mirada sobre un lugar, la que se da entre el «país hermoso» y el «país maldito», entre la afirmación apelativa desde el «arrobo estético» y la contestación desde «el terreno de lo justo»; así como la deducción última de lo que uno consideraba «bello» y el otro «pobre» o lo que uno «pintoresco» y el otro «anacrónico». La serie cruzada de divergencias en ese modo de ver, además de ilustrar el choque, le prendió la sospecha sobre la problemática humana que tal anécdota simbolizaba: como urbanita pequeñoburgués cifra la consecuencia opresora del franquismo en su Cataluña como más «político-cultural», mientras que el rural almeriense conoce otro tipo de repercusión más «económico-social» sobre Murcia y Andalucía. Entre ambas opresiones descubre un vínculo de necesidad —en efecto, después de *separar, relaciona*. Eso le lleva a desacatar progresivamente esa falacia establecida que enlaza «sur» y «pobreza» como causa-efecto natural, casi como un producto geográfico más, es decir: estable e inmutable. Frente a ello, descubre que la relación causa-efecto es —lógicamente— humana, incluyéndose a sí mismo, con esa llamada a la propia responsabilidad a la que apelaba Fuster. El vínculo se traduce en que la opresión «político-cultural» burguesa catalana es causa de la otra opresión «económico-social» sureña<sup>888</sup>. Cosa que ha ido provocando una situación de depauperación que ilustra, invirtiendo la hegeliana noción de Historia como progresión positiva, postulando que la del Sur ha sido una Historia con ritmo regresivo, en sentido negativo.

Más adelante, considera esa mirada sobre los lugares, a partir de su traducción a productos literarios. Menciona para ello el momento del país, justo en la segunda

---

<sup>887</sup> Goytisolo, «Tierras del Sur», *El furgón...*, pp. 284-285.

<sup>888</sup> Sin duda, podría acusarse de cierto esquematismo y demasiada necesidad de simetría, cuando distingue entre opresión «político-cultural» y «económico-social» como si no se dieran simultáneamente en todo el territorio pero, sobre todo, cuando apela a esa opresión político-cultural como consecuencia básica del franquismo sobre la burguesía catalana, cuando son obvias sus relaciones de necesidad tanto políticas como culturales —en sentido amplio. Pero es comprensible, como ya se ha dicho, que Goytisolo trata de *separar* para luego comprender efectivamente las *relaciones* entre dos zonas del país y dos clases sociales, en coherencia con el sistema franquista.

etapa del franquismo marcada por el desarrollismo y la creciente organización de la oposición. Su propuesta se ajusta exactamente a lo que decía Fuster, aunque la propala con esa expresión siempre un tanto voluntarista del joven Goytisolo, explicitando sin disimulo grandes intenciones reformadoras, muy distinta de la sutileza y la aparente casualidad coloquial con la que Fuster desliza su propuesta. Sin embargo, coinciden en esa llamada a incluir en la observación de los lugares al hombre que en ellos y de ellos subsiste, pero aún más, avisa de no hacerlo considerándolo con una óptica estética sino asumiéndolo en tanto fenómeno social y económico.

La encrucijada actual del país exige con urgencia una renovación total de nuestra cultura. Para ser válida ésta debe responder a los supuestos sociales que la originan. Viajar por España, no para describir el hombre como un elemento más del paisaje —en función de un criterio estético, como hiciera el 98 y, más recientemente, Camilo José Cela—, sino para pintar el hombre y el paisaje en el que el hombre nace, trabaja, pena y muere<sup>889</sup>, es un primer paso importante para acercarse a nuestras realidades españolas y forjar una literatura y un arte solidarios, auténticos.<sup>890</sup>

La visión del paisano como parte del paisaje, es decir, en tanto pieza formal que complementa otro conjunto sólo observado estéticamente, es de lo que acusa —de nuevo al lado de Fuster— a la Generación del 98 e incluye en ello a uno de los tótems literarios del franquismo: Camilo José Cela<sup>891</sup>. Es entonces cuando aboga, en paralelo a la sugerencia fusteriana, por una literatura que se centre en el hombre y que trate su territorio como el medio en el que pervive. Sólo así entiende que se puede hacer que esa literatura y arte estén acordes con los «supuestos sociales» de la realidad que los produce, tornándose en «auténticos» en tanto responden a algo existente y, finalmente, «solidarios» en tanto que se hacen cargo de los individuos que pueblan ese territorio del que quieren hacer literatura o arte. Una «solidaridad» concretada en hacer pensar sobre situaciones sociales reales para tratar de incidir en ellas de algún modo. En definitiva, se trata de, al menos, intentar sacar algún provecho: «en dignitat, en vigor i en bon sentit» —como acaba sugiriendo Fuster. Súmese a todo esto la

---

<sup>889</sup> Nótese la resonancia a ese final de la segunda estrofa del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (en cursiva): «sí por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / decidle que *adolezco, peno y muero*.»

<sup>890</sup> *Ibidem*, pp. 286-287.

<sup>891</sup> Obviamente se está refiriendo a su renombrado *Viaje a la Alcarria* (1948) —por cierto, tan influenciado por *Viaje en autobús* (1942) de Pla— y la larga serie de libros de viaje que Cela publicó hasta el momento en que Goytisolo está escribiendo, 1962: *Ávila* (1952), *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (1952), *Cuaderno del Guadarrama* (1952), *Vagabundo por Castilla* (1955), *Judíos, moros y cristianos. Notas de un vagabundaje por Ávila, Segovia y sus tierras* (1956) y *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras* (1959).

emergencia del realismo social durante los 50, en cuyo impulso intentará participar Goytisolo con su primera narrativa, sus libros de viaje y sus ensayos.

Mas, tras explorar esa posibilidad, comentando someramente la teoría de la superestructura marxista, de pronto unas palabras de T. S. Eliot contrastan diametralmente con esta literatura que incorpora problemas actuales, por eso advierte que: «la verdadera poesía sobrevive [...] a la desaparición completa de todo interés en los problemas por los cuales el poeta se apasionaba»<sup>892</sup> o sea, el valor de la buena obra literaria sobrevive a la ineludible caducidad de sus referencias a la realidad y a las cuestiones que su autor quiso señalar para intervenir en ellas. Cosa que recuerda mucho la proposición de Benet —el gran refutador del realismo social en España— en el capítulo de «Las dos caras de George Eliot»<sup>893</sup>, cuando dice que la información que ofrece cualquier obra literaria debe fusionarse a un estilo para que ésta siga teniendo interés cuando, pasado el tiempo, deje de tener actualidad; pues el estilo «destemporaliza» la información, elimina su caducidad y la hace perdurable<sup>894</sup>.

Con el contrapunto de la advertencia eliotiana, Goytisolo acaba por ponerse en guardia sobre algunas consecuencias indeseables, que afectarían el sostenimiento literario de esa escritura atenta a la verdad social. Por eso diserta sobre dos ejemplos poéticos que advierten cómo la asunción de un tema *solidario* no implica haber logrado un buen artefacto poético, como percibe en los poetas neoclasicistas del XVIII; mientras que lo contrario, la ausencia de tema solidario con una realidad social concreta, puede dar lugar a una obra poética que se sostenga a lo largo de los siglos, para lo que se sirve del paradigma gongorino.

Traslademos ahora a nuestras letras las observaciones de Eliot y aclararemos algunos puntos oscuros de la interpretación económica de la obra literaria: mientras la poesía de Góngora, pongo por caso, no refleja las inquietudes sociales de nuestra época (ni Góngora se propuso reflejar las de la suya), a finales del siglo XVIII, por obra del padre Feijoo y la influencia del enciclopedismo, los mejores poetas del momento, como Meléndez, Cienfuegos, Quintana, Lista, Reinoso, etc., tocan en sus versos una serie de temas (libertad, patriotismo, decadencia y regeneración de España) que, pese al siglo y medio que nos separa de ellos, debieran interesarnos. Digo «debieran» porque, en tanto que la aventura de penetrar en el mundo poético de Góngora es hoy perfectamente posible y aun en extremo incitante, ¿quién puede

---

<sup>892</sup> Las palabras de T. S. Eliot las reproduce inmediatamente antes y son estas: «El problema de saber si el poeta se sirve de su poesía para preconizar o atacar una actitud social no tiene importancia. Versos malos pueden tener una boga efímera cuando el poeta refleja una actitud popular del momento; pero la verdadera poesía sobrevive no solamente a un cambio de opinión popular sino a la desaparición completa de todo interés en los problemas por los cuales el poeta se apasionaba», *ibidem*, p. 290.

<sup>893</sup> Benet, «Las dos caras de George Eliot», *La inspiración...*, pp. 113-140.

<sup>894</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

soportar, sin morir de aburrimiento y fastidio, las odas y epístolas bien intencionadas de los afrancesados? La temática de éstos nos afecta y no aguantamos su lectura; el argumento de *Soledades* nos es absolutamente indiferente y su lectura nos apasiona. Esto es: en un caso, el arte que refleja la estructura desaparece antes que ésta; en el otro, la superestructura se mantiene cuando la estructura ha cambiado. O digámoslo así: Góngora no se propuso regenerar España e hizo poesía; los afrancesados se lo propusieron y no hicieron poesía ni regeneraron España.<sup>895</sup>

De manera que Goytisolo se centra en esa aparente falta de relación causa-efecto, pues las cuestiones a las que apuntan los poetas de la Ilustración todavía poseen actualidad porque refieren a una circunstancia que todavía perdura de alguna manera, pero ello no se corresponde con la caducidad de su artificio literario. El caso opuesto a Góngora cuyo contenido no considera actual, pero su elaboración literaria sigue vigorosa para el lector actual. Es entonces cuando aplica la terminología marxista y viene a decir que en el caso de los ilustrados: la «superestructura» (en este caso: el discurso literario) se periclita a pesar de que su «estructura» (medios de producción, fuerzas del trabajo y relaciones de producción) se mantenga más o menos vigente; mientras que en el de Góngora es el contrario: la superestructura se mantiene recia y la estructura de la que emanaba había perdido todo interés actual. He ahí el doble peligro que correr quien trata de hacer de su discurso literario una forma de señalar e incidir en una realidad social, económica o política: que, al tiempo que no consiguen hacer literatura —quizá por desatención a sus exigencias—, tampoco consiguen ninguna repercusión sobre esa realidad humana en la que pretendían algún eco.

Con esta advertencia semejante a la denuncia de Fuster sobre Ortega y la apuesta de éste por captar la verdad social del oriundo, Goytisolo parece desarrollar en su experiencia narrada exactamente lo que denunciaba el valenciano, desplegando aún más la propuesta de éste y pensando en una literatura que asuma e incida en la realidad social, pero prevenida de los peligros de tal propósito; para lo que se sirve de ese aviso de Eliot que tanto lo acerca con el propio Benet. Quizá no por casualidad esta «introducción», a propósito del viaje sureño, sigue con una dura crítica a la malhadada *Teoría de Andalucía* (1927) de Ortega, denunciando su mirada sobre los lugareños en la que se comprueba esa misma «posición olímpica» de la que le acusaba el de Sueca, cuando *teoriza* que los andaluces tengan «la pereza como ideal y como estilo de cultura» o un «sentido vegetal de la existencia» y abundando en ello

---

<sup>895</sup> *Ibidem*, p. 290.

todavía más: «Este ideal nos parece a nosotros, gentes más del Norte, demasiado sencillo, primitivo, vegetativo y pobre»<sup>896</sup>.

La indagación suele ser un modo de salvar la concepción de las cosas del peligro de su «habitualidad». La frecuencia con la que se recibe un determinado discurso sobre algo redundante en que éste vaya asentando su vigencia y adquiera el aspecto de lo necesario o ineludible. Es por esto que el ensayo siempre se ve llamado a inmiscuirse en los conceptos más usuales, aquellos que suelen gozar de mayor trato, porque apuntan a cosas cercanas al día a día del individuo medio. Al verse llamado a definir nada menos que la «libertad», Fuster va hacer un exacto retrato de la capacidad de la «habitualidad» para determinar al individuo y su concepción de las cosas. Como tantas veces, Fuster busca en los factores mínimos y aparentemente insignificantes e irrefutables de la vida de un individuo cualquiera. Es ahí en donde detecta toda una serie de menudas costumbres que llenan la vida ordinaria. Al individuo, sumido en tal conjunto de inercias rutinarias y, en buena parte, pensar desde ellas, le es difícil hacerse cargo de la existencia de éstas y darse cuenta cómo, veladamente, determinan y coartan su conducta. Esto sucede porque, según Fuster, el hábito impone una especie de incapacidad para percibir este fenómeno.

#### *LLIBERTAT*

[...] Penso en el poder enervant de moltes formes d'«habitualitat» que se'ns imposen o que acceptem, i que mediatitzen infinits aspectes de la nostra vida quotidiana. En un pla diguem-ne privat, hi ha les «rutines»: les petites «rutines» insignificants, domèstiques, banals, condensadament confluïdes en l'«anar fent» més vulgar. Immersos en elles, no acabem de veure com condicionen o enterboleixen la desimboltura del nostre comportament. [...]

[...] En la pràctica, som «sords» per a tot allò que se'ns transforma en «costum» aclaparador i atapeït. Correm el risc permanent de trobar-nos en un equívoc paralizant: que l'«habitual» se'ns aparegui com a «normal», i que aquesta «normalitat» sigui acceptada per nosaltres mateixos unes vegades com a bona i santa, i d'altres com a segura i inviolable. Això és obvi.

[...] Un home que s'hagi «acostumat» a viure en un ambient on la subjecció i el dictat superior donen el to, pot «ensordir-se» —quedar «sord»— davant la manca de llibertat que el rodeja i l'oprimeix. L'home que, per contra, s'ha «acostumat» a les dolceses de l'opció i del desembaràs, també pot ser «sord» als avantatges de la seva situació. [...].<sup>897</sup>

---

<sup>896</sup> Estos son los fragmentos que cita en su crítica Goytisolo, *ibidem*, p. 292. La «Teoría de Andalucía» la conforman dos artículos aparecidos en el diario *El Sol* en 1927: «Preludio» y «El ideal vegetativo», que luego fueron reunidos y editados bajo el título de *Teoría de Andalucía y otros ensayos* por *Revista de Occidente* en 1942.

<sup>897</sup> Fuster, «Llibertat», *Diccionari per...*, pp. 86-87.

De manera que creer que lo «habitual» equivale a «normal» es desvelado como el mayor error que inmoviliza el discernimiento individual. El peligro es que identificar *lo acostumbrado* como *lo necesario*, facilita que eso sea asumido, o bien sacralizándolo como indudablemente bueno o bien imponiéndolo como verdad revelada. Es entonces cuando Fuster aplica este dispositivo del hábito a la consideración del tema que anunciaba la entrada: la «libertad» en relación a la conciencia que de ésta se tiene en según qué coyuntura. En ambas situaciones puede darse la «sordera» que antes ha usado para denominar esta incapacidad de percibir. El individuo acostumbrado a carecer de libertad es tan *sordo* a esa carencia como el individuo habituado a gozar de ella lo es a sus ventajas. Ahí puede sugerir la habitual indolencia de la parte mayoritaria de las sociedades bajo un régimen de sojuzgamiento (clave para que un sistema de coerción arraigue); mientras que las que gozan de un determinado régimen de libertad suelen no tomarlo en cuenta como provechosa adquisición, sino que suelen ser más conscientes de lo todavía no alcanzado: resolver sus imperfecciones, agrandar más aún el recinto de esa libertad...

Lo ordinario es capaz de narcotizar al individuo y es útil para lograr que éste acepte todas las limitaciones que en esa costumbre va asumiendo. Ante la posibilidad de sucumbir a tal sonambulismo, avisa que sólo cabe un modo de resistencia, basado en enjuiciar con claridad y estar atento ante esta capacidad arrebatadora de lo rutinario. Esto lo aplica a esa conciencia de la libertad o su ausencia, mostrando cómo aquello que sólo era un hábito que obnubilaba y adormecía, si prosigue, es capaz de deteriorar la propia capacidad del individuo para resguardar su propia dignidad.

[...] El «costum» adquireix una insidiosa eficàcia anestesiadora. D'aquí que, si no saben oposar-hi una resistència lúcida i vigilant, els ciutadans es vegin condemnats a un destí d'obnubilada passivitat. [...].

[...] La nostra «sordesa» a la llibertat o a la manca de llibertat, si és crònica, ens exposa a una deformació irreversible. El «costum», que de moment es limitava a ensopir-nos, a la llarga arriba a erosionar d'una manera profunda les nostres millors defenses morals. [...].

[...] En unes altres paraules: convé que, davant els nostres propis «costums» — davant les nostres pròpies «habituacions», espontànies o forçades—, ens advertim nosaltres mateixos que no són sinó «costums», «hàbits». Només així escaparem a la suggestió adormidora que n'emana. Hem de tenir sempre present que existeix la «possibilitat» contrària: la llibertat, quan no la tenim; la falta de llibertat, quan som lliures. La idea d'aquesta «possibilitat» ens servirà per a apreciar els límits exactes de la nostra salut «auditiva».<sup>898</sup>

---

<sup>898</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

La fuerza de la costumbre no sólo seda la conciencia ante un valor como la libertad sino que es capaz de «deformarla» del todo, para que ésta no sea capaz de comprender tal circunstancia de ausencia o disfrute de libertad. Por ello hace una llamada moral a pensar en lo que es habitual —como suele ayudarle a hacer Fuster a sus lectores—; considerar las «costumbres» de cada uno como lo que son: simples hábitos, para así poder zafarse de su contagio hipnótico y no someterse a ellos. Es entonces cuando menciona el gesto más fundamental: esta capacidad de discernir e identificar la índole de la costumbre como mera repetición, debe ir acompañado de otra: la de lanzar una hipótesis.

Esto, además del arrojo que ya suele demandar, se agrava más porque la hipótesis tiene que oponerse a lo que le es habitual al individuo, lo que le es propio. Es decir, ha de ser capaz, no sólo de imaginar lo potencial y no perceptible en la circunstancia, sino que además debe imaginarse algo que le es ajeno y extraño. He ahí lo que permite la indagación: sospechar de lo habitual y proyectar una posibilidad opuesta. De considerar tal suposición antitética puede surgir, por reflejo, un diagnóstico más certero y *despierto* de la propia situación del individuo. El que carece de libertad debe ser capaz de imaginarse la posibilidad de poseerla, mientras que el que la posee debe figurarse a sí mismo sin ella, para que así pueda cada uno de ellos conocer las dimensiones ciertas de su libertad.

En sus aproximaciones sobre la vivencia mística, Valente advierte también sobre la necesidad de esa mirada lúcida sobre las rutinas mentales que dan por inapelables algunas de las ideas que a un individuo más le pueden interrogar. Por ejemplo, aquella que define al hombre en sus dos entidades: cuerpo y espíritu. Lo hace a raíz del comentario religioso que San Juan realiza de sus *Canciones* en el que traduce un verso del Salmo: «Mi espíritu y carne se gozaron y deleitaron en Dios vivo»<sup>899</sup>.

Goce y deleite de la carne en el espíritu y del espíritu en la carne. ¿Dónde están, pues, o por qué frontera separados el cuerpo y el espíritu? ¿Puestos ambos a uno y otro lado de qué límite? ¿O es ésta, simplemente, una de las andaderas del pensar convertida a la postre en insalvable trampa?

---

<sup>899</sup> Según el texto de la Vulgata, pertenece al Salmo, 83, 3, «Cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum», en las traducciones actuales: Salmo 84 (83), 3: «mi mente y mi cuerpo / se alegran por el Dios vivo.» (*Biblia de...*), al que San Juan de la Cruz apela para comentar el último verso de las *Canciones entre el Alma y el Esposo* (o *Cántico espiritual*): «Y la caballería, / a vistas de las aguas, descendía», copla 39, vv. 194-195.

La voz de San Juan tanto en sus versos como en su comentario religioso sirven para comprender la inexistente escisión entre cuerpo y alma —otra de esas *separaciones* que quizá sirven para descubrir su verdadera *relación*. El placer se produce a la vez en ambas supuestas partes, porque son una unidad que no tiene «frontera» que la divida. Esa separación figurada la descubre entonces como una de las múltiples «andaderas del pensar», acuñando graciosamente un término que clarifica la *virtud* que se torna en «trampa»: ese artefacto que enseña o facilita el andar pero que, al final, en lugar de permitir hacerlo por uno mismo acaba por limitar y pautar, anquilosando la andadura. Exactamente ese tipo de concepciones que, si bien en algún punto tuvieron alguna función explicativa, cuando se indaga en ellas, suele destaparse su reverso, restrictivo para el pensamiento. Así, el posible apoyo didáctico que aporta la metafórica dualidad de cuerpo y espíritu se comprende como lo que es: simple esquema abstracto, hipótesis clasificatoria que la realidad del individuo —más aún en ese extremo de la vivencia mística— siempre refuta, mostrando su verdadera unidad. En el curso de este itinerario por la presencia del cuerpo en la experiencia religiosa, señala la adoración del cuerpo que se da tras la muerte del místico y es tomado como materialización de esa vivencia de la divinidad que, efectivamente, era tan espiritual como carnal y por eso el cuerpo del fallecido contiene la repercusión de esa vida ungida por Dios.

Un hecho a la vez tan insólito y tan simple, va precedido y sucedido por una espectacular o pavorosa o macabra historia de exhibiciones y culto de la carne como testimonio de la supervivencia en la beatitud, como signo cierto de una eternidad verificada.

[...]

Extraño destino el de la carne —figuración enemiga de la ascesis— en un mundo de exaltación alucinada del espíritu. Santa y codiciada carne venerable; gloria y escatología, pus y humores. Sangre. Estigmas. Material testimonio del límite abolido entre cuerpo y espíritu.<sup>900</sup>

Cuando, tras mencionar la suerte del cuerpo santo, relata la anécdota de las peripecias del de su hermano Francisco de Yepes, también religioso, fallecido en 1607 y que estuvo a punto de ser atomizado por los devotos que acudieron al sepelio, igual que lo habían hecho con todo elemento material que le rodeó en su último momento. Todo eso le sirve a Valente para comprobar la paradoja que ha padecido lo corporal, en una época de tanta fijación en el espíritu, como reclama la ascesis

---

<sup>900</sup> *Ibidem*, pp. 229 y 238.



pidiendo liberar el espíritu de la determinación corporal para así acceder a Dios. Sin embargo, justamente en el mismo tiempo de este aparente protagonismo del espíritu y menoscabo de lo carnal, el cuerpo es adorado como materia de una santidad ahí acaecida. El cuerpo se convierte en esos casos en la mejor prueba de que tal dualidad no se corresponde con la realidad de ese cuerpo que es espíritu y ese espíritu que es cuerpo, inherentemente. Valente pone en claro con este recorrido cómo una concepción fuertemente fijada por las instituciones, ya iba mostrando su aspecto fallido, lo que le sirve para desmentirla.

#### ACOMETER LAS IDEAS GENERALES

Hay unas palabras de Eugeni d'Ors que permiten explicar en cierto modo la labor del ensayo en su relación con el tipo de ideas sobre las que opera su indagación. En ellas d'Ors define con cierta mirada histórica la labor del ensayista como la de aquel escritor que ante «els problemas de diferent ordre» a los que se enfrenta, aplica una misma estrategia: «agita les idees generals», mediante una adecuada combinación de «un treball i un joc de pensament».

Al segle XVII es deia “moralista”; al segle XVIII, “enciclopedista”; avui preferim “assagista”, del anglès “essayist”. Amb diferències de matís, aquests mots han designat sempre l'escriptor tal que en els problemes de diferent ordre agita les idees generals, portant-hi un treball i un joc de pensament anàlegs. Montaigne, La Rochefoucauld foren uns assagistes. També ho foren Diderot, Lessing. Ho són avui, i ben famosos, un Georg Simmel, un Rémy de Gourmont.<sup>901</sup>

Tal mecanismo de afrontar lo heterogéneo con la puesta en práctica de las ideas generales será una visión muy vivamente seguida por Fuster en toda su tarea literaria —cuyas posibilidades ya se han ido sugiriendo. Pues las cosas en las que la intención indagadora arraiga es, como ya ha avisado Fuster, aquellas cuya recurrencia sedante hace pasar por normal lo que sólo es habitual. Por eso, el interés de adentrarse en un determinado objeto nunca se hará desde una vocación especialista o erudita y, en consecuencia, su discurso no se restringirá a un público igualmente especializado. Este impulso averiguador, como se verá llamado por las cuestiones más manoseadas por el uso habitual, abordará siempre «ideas generales», pues apuntan con amplitud

---

<sup>901</sup> Eugeni d'Ors, *Glosari*, 226.

sobre amplias áreas de lo humano; pero, también, porque su concreción no se ve exigida de la exhaustividad, ni la necesidad de pormenorizar, ni de restringir su ámbito, como ocurre con una noción especializada. Reivindicando estas ideas generales como ámbito de *especialización* del ensayo será como Fuster trate de demarcar el campo del ensayista y hacer ver el valor de su función.

Para empezar, sugiere que el ensayo se halla en un contexto un tanto hostil, al estar marcado por la especialización del pensamiento, lo cuál provoca un recelo velado y común hacia esas ideas generales. Ante esto, empezará recordando lo obvio, definiendo una faceta básica del género: «L’ “assaig” és “literatura d’idees”, o no és.»<sup>902</sup>; el ensayo es una literatura cuyo objeto son las ideas, a partir de las cuales se las evalúa, se las contrasta con otra entidad, etc. Como estas ideas han de ser particularmente generales, advierte de ese recelo del que ha avisado, en la sociedad actual y desde un par de siglos antes, se trata de lo que denomina: «[...] una “por” especial a les “qüestions de principi”»<sup>903</sup>. Hay un temor a enzarzarse en aquellas cuestiones que son *generales* porque se tratan desde un enfoque amplio —y en compensación: ágil y sucinto—, pero también porque en razón de esta amplitud, pretende pensar en las causas iniciales, los factores fundamentales de lo humano y lo que le rodea. A raíz de esto recuerda el nombre paradójico con el que Eugeni d’Ors denominaba su ocupación, combinando la noción de época: «especialista» con el objeto del ensayo que suele chocar con ésta: «ideas generales». La ocurrencia del viejo escritor le sirve para definir el quehacer del ensayista, inseparable de este tipo de idea.

No gosaria assegurar que fou el difunt senyor Ors que va inventar, per autoqualificar-se, l’etiqueta d’«especialista en idees generals». Potser sí que li correspon el mèrit de la paradoxa. Un «assagista» ha d’arriscar-se a ser això, i el seu lloc en la «república de les lletres» —en la societat— només es justifica per la voluntat, la vel·leïtat si es vol, d’«agitar» idees, i «idees generals». Que com més «generals» seran, més vàlid serà el saldo. [...].

La «especialización» del ensayista debe ser la de las «ideas generales», por más que su contexto sea desfavorable a tal «generalidad» y a tal averiguación de los

---

<sup>902</sup> Fuster, «Introducció [a *Obres completes IV. Assaigs, 1*, Barcelona, Edicions 62, 1975]» en *Obra completa de Joan Fuster, vol 2. Assaig, I*, València, Edicions 62/Universitat de València, 2011, p. 19. Nótese en esta frase la resonancia paródica del gastado lema del conservadurismo catalán: «Catalunya serà cristiana o no serà», inspirado a partir de *La tradició catalana* (1892) de Josep Torras i Bages, Obispo de Vic.

<sup>903</sup> *Ibidem*.

«principios». Pero, además, ve en la magnitud de esa «generalidad» la posibilidad de que el provecho de su tarea crítica sea proporcionalmente mayor. La función de este «especialista» radica en reconocer tales ideas, que suelen ser compartidas y en las que tantas veces está el discurso establecido, para ahondar en ellas, someterlas a distintas pruebas, evaluar su vigencia, todo aquello que Fuster sintetiza con el verbo: «agitar». En ello ve la función del ensayista con respecto a su lector y, por tanto, su ubicación y valor social. Inmediatamente después marca otros dos tipos de profesionales que se oponen y se alían, alternativamente, con el ensayista (de nuevo, la ineludible contradicción), el científico y el filósofo. Al primero lo considera cercano al ensayista a pesar de sus excesos, pero es el filósofo al que descalifica en buena parte, sólo salvando su capacidad de incitar. En el esclarecimiento de la relación con ambos pretenderá definir la función de lo que denomina «ensayista-puente».

[...] L'«assagista» té, costat per costat, dos aliats i dos enemics alhora: el científic i el filòsof. El científic, realment, no és un enemic: és l'aliat que no sempre sap ser-ho, tancat en la seva «especialització» maquinal i d'un autoritarisme intel·lectual una mica pervers. El filòsof, per contra, pertany a la factura dels tebeos ideològics, sectaris i de mera fabulació, però suggerents. L'«assagista-pont» és una figura històrica «programada» per a una etapa històrica molt determinada. Començà amb Montaigne, si val la fita. Probablement, dins de cent anys, a tot estirar, la seva missió quedarà cancel·lada. Confio que serà així, i que els nostres néts —una hipotètica situació «culturalista»— ja hauran prescindit de la filosofia i s'hauran acostumat a la ciència. O sigui: que la ciència haurà arribat a ser alguna cosa més que un remei de malalties, un artefacte domèstic tecnològicament afable, un residu divulgador contra la cel·lulitis o l'arteriosclerosi, o les anades i vingudes pel cosmos, a la Lluna o a Mart... L'«assaig», com el conformava Michel de Montaigne, i com ha estat fins ara, és una temptativa d'opinió: un reducte «humanístic» d'opinió. ¿Demà?<sup>904</sup>

Sorprendentemente, entiende al ensayista como una figura mediadora entre filosofía y ciencia, e «histórica» en tanto que transitoria, hasta el momento futuro en que la ciencia centre todo el interés del individuo, al ampliar su campo y haber hecho suyas todas las cuestiones que pertenecían a la jurisdicción filosófica. De ahí se deduce el sesgo de respeto hacia una ciencia de la que sólo acusa, precisamente, de ese exceso de «especialización» de la que, de alguna manera, el ensayista es la contraparte; aunque también le afea esa autoridad que suele arrogarse al dictaminar sobre las cosas, de la cuál el ensayismo suele ser víctima pero que siempre es capaz de desarmar. Por encima de eso, espera que la ciencia será «algo más» y, por tanto, capaz de hacer innecesario el ensayo. En cambio, de la filosofía sólo destaca la virtud

---

<sup>904</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

de «sugerencia» de sus discursos, que en cualquier caso entiende siempre marcados por el condicionamiento ideológico o por la invención imaginativa. Frente a ciencia y filosofía, ese ensayo que inicia Montaigne es sólo el intento de un mero razonamiento de las cosas, una tentativa de opinión, pero se atreve a presuponer su agotamiento en un siglo más (escribe en 1975) por la expansión de la ciencia y el consiguiente decaimiento de la filosofía.

En consonancia con esta visión fusteriana, Musil también plantea que a este género le viene dada esa conocida conjunción de «ética y estética» a la que se suma su sentido de «atreimiento». Sin embargo, su uso ha sido empleado habitualmente por la erudición científica para denominar ciertas «ramificaciones» de la obra fundamental de conocimiento, apenas unas desviaciones «más ligeras» que ésta por el hecho de que pueden ser «escritas sin plena responsabilidad» o, cuanto menos, con una responsabilidad diferente a la que gravita sobre la ciencia. Aunque desde esta vertiente como «intento» puede desprenderse que este género se convierte en «un terreno en el que se puede trabajar con precisión», al mismo tiempo que permite «hacer algo con descuido», o sea, que combina la divergente condición de suponer: «el máximo rigor accesible» mas dentro de «un terreno en el que no se puede trabajar con precisión» o, al menos, con una precisión muy distinta a la científica, desasida de sus constricciones<sup>905</sup>.

Una forma de rigor que rehúye la imposición de esa inquietante «omnipotencia de la prueba» que la «filosofía científiforme» siempre acepta al no considerarse a sí misma como «suficiente» por «no permanecer aferrada a las leyes de causalidad», lo cual tiene una torpe consecuencia como es la de hacer «pensar a priori “que lo verdadero es lo mejor probado”»<sup>906</sup>. Desde este planteamiento que Osses toma de Berdiáyev, se remite a la «actitud práctica de un sentido común» en la prosa

---

<sup>905</sup> «Para mí se anudan en la palabra “essay” [ensayo] ética y estética.

Debe venir de “atreimiento”, la mayoría de los eruditos la emplean sólo para designar aquellas ramificaciones de la obra de su vida más ligeras y escritas sin plena responsabilidad, y también significa “intento”. En este último sentido, que sin embargo yo entiendo de forma diferente, la puedo utilizar.

Ensayo es: en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido... O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión.», Musil, «[Sobre el ensayo] [Sin título- ¿Alrededor de 1914?], p. 342.

<sup>906</sup> «[...] Aquella filosofía científiforme es la que pretende establecer “la omnipotencia de la prueba”; o bien: es la que no se considera suficiente al no permanecer aferrada a las leyes de causalidad, y es la que obliga a una mayoría a pensar a priori “que lo verdadero es lo mejor probado”» (cita de Nikolái Berdiáyev, *La filosofía como acto creador* [*La Signification de l'acte créateur* (1916)], Buenos Aires/México, Ediciones Carlos Lohlé, 1977, p. 29), Osses, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», p. 45.

ensayística que siempre suele ser «anticientifista» y que «necesita ejercer el *poder creador*» para, con éste, lograr «encaminarse hacia lo que es *verdad*», mas con una característica: «siempre realizando un *acto*», siendo así las dispares orientaciones del ensayo respecto a la ciencia, en el cual juega un papel básico la puesta en crisis de ideas generales por parte del ensayismo<sup>907</sup>.

Cerca de esta opinión parece situado De Torre cuando recurre a la «Meditación del marco» orteguiana, en la que se define certeramente «la elasticidad infinita y los límites insuperables del ensayo» y donde se insiste en su «proliferación de temas» que se generan «en torno al marco», pero que lo hacen «rebasando sus estrictos confines», pero cuyo enunciado debe «limitarse a insinuar», sólo «abocetando sus perfiles» para no caer en una repetición de múltiples tratados. Así es cómo la rica fluencia del discurso ensayístico demuestra las «repercusiones múltiples» que «cualquier motivo» implica para el ensayista, como ocurre con esas ideas generales que flotan en su circunstancia. Pues para éste, en el ejercicio de la «crítica», lo principal no es la mera «tasación de las obras», sino la valoración de las «resonancias por ellas despertadas»: una mezcla de «gérmenes de recuerdos, ensueños, apetitos, el “polvo de teorías”» que esos objetos desvelan en su espíritu, al tiempo que lo acompañan una serie diáfana de intenciones: un «afán de vaticinios», una «aspiración a ver más claro que otros», incluso una voluntad de «intuir el futuro», así como de «calcular las jugadas del destino», todo aquello que Fuster imagina circunspecto que en el futuro acabará desarrollando la ciencia y ya no la filosofía más ensayística<sup>908</sup>.

La agitación de las ideas generales es la acción que también practica García Calvo sirviéndose de su bagaje en el estudio y la traducción de la literatura clásica

---

<sup>907</sup> «Por eso mismo, la mención de las ideas de Berdiaev adquiere un sentido, en cuanto ellas proporcionan apoyo a una proposición que desea plantear la base para discutir en torno al problema del fenómeno del ensayo ligado a la hermenéutica. Mediante ello se postula la actitud práctica de un sentido común, que desde luego es anticientifista, que necesita ejercer el *poder creador* y, a través de éste, puede encaminarse hacia lo que es *verdad*, y siempre realizando un *acto*.», *ibidem*, p. 46.

<sup>908</sup> «[...] Tampoco sería posible olvidar su ensayo de ensayo, la “Meditación del marco”, aquellas páginas donde se definen pragmáticamente la elasticidad infinita y los límites insuperables del ensayo; aquella proliferación de temas que surgen en torno al marco, rebasando sus estrictos confines cuadrangulares, pero que el autor debe limitarse a insinuar, abocetando sus perfiles, pues de otra suerte el ensayo se convertiría en múltiples tratados. Esta fluencia, esta riqueza de ideas y sugerencias, muestra las repercusiones múltiples que cualquier motivo, aun el más humilde, suscitaba en el espíritu orteguiano. Así aquello que le interesaba en la crítica no era la tasación de las obras sino las resonancias por ellas despertadas, los gérmenes de recuerdos, ensueños, apetitos, el “polvo de teorías” levantado en su espíritu. Y junto a este cortejo, otro abriéndole paso: el afán de vaticinios, la aspiración a ver más claro que otros, pretendiendo intuir el futuro, calcular las jugadas del destino. [...]», De Torre, «José Ortega y Gasset: el ensayista literario», p. 49.

grecolatina, desde donde desautoriza —sin citarlo directamente— uno de los tópicos clásicos más recreados en la modernidad: el horaciano «Carpe diem» y su cruce tan eficaz y perturbador entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Para trazar su crítica, describe el equívoco que este tópico contiene en su concepción de la vida. Esta concepción muestra la vida como problema insoluble y así se instala en el individuo, enclaustrándolo en la pesadumbre. Ese equívoco es el de calcular la magnitud temporal de la vida, introduciendo en la consideración de ésta, una noción establecida, contra la que García Calvo ha insistido en delatar como imposición: el Tiempo. La vida convertida en Tiempo, una noción incompatible, precisamente, con la «felicidad» (alrededor del cuál gira todo este ensayo) y que sólo lleva a que el individuo piense la vida como tramo temporal abocado a su extinción.

[...] Y he aquí dónde está la raíz de esta tristeza: que el reconocer la vida como corta (o como larga, que da lo mismo para el caso: el caso es que se mida), lo que incluye es el reconocer el Tiempo, la conversión de la vida en tiempo, ideado y computado («Ya nuestra vida es tiempo», como en el verso de Machado<sup>909</sup>, esto es, expectativa de su fin), y en el Tiempo no cabe la felicidad.

Así que las invitaciones a gozar de lo poco que se nos da (y hasta la más seria de Lucrecio a «levantarse del convite como comensal saciado»<sup>910</sup>) no pueden menos de sonar sobre un tañido de muerte y conformidad; y el corazón que mantiene vivo el sentido de ‘felicidad’ y ‘placer’ no sólo no podrá confundir la felicidad con las diversiones, sino que hasta llegará a odiar las diversiones como aparición real del vacío y el bostezo de la nada, puesto que ellas, encima de la negación real de la felicidad, vienen a cubrir la negación misma con tan triste trampantojo. Y nada más natural, por el otro lado, sino que los servidores de la Muerte, el Capital y el Estado por ejemplo, pongan sus mayores ansias (y más cuanto más progresan y se gastan los recuerdos de su dominio) en la producción y consumo de la diversión para las almas de las gentes.<sup>911</sup>

Una vez que se ha creado esa mezcla malévolamente entre una determinada noción de Tiempo y la simple vida, el tópico incita entonces al atribulado individuo al «goce» de las ocasiones de placer que ésta pueda ofrecer. Mas, en lugar de asumir el aspecto que se le suele atribuir: bien intencionado y atinado como consejo para acercarse más a la felicidad, García Calvo pide fijarse en la verdadera sensación que tal propuesta suele producir en cualquier persona, que es exactamente la opuesta a una exaltación

---

<sup>909</sup> El verso pertenece al breve poema: «Al borde del sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.», XVI, «II. Del camino» de *Soledades, galerías y otros poemas* (1903).

<sup>910</sup> Pertenece al *De rerum natura* de Lucrecio, del que García Calvo hizo una traducción, a la que pertenece seguramente el verso citado, aunque fue publicado mucho más tarde: *De Rerum Natura / De la Realidad*, Zamora, Lucina, 1997.

<sup>911</sup> García Calvo, *De la felicidad*, p. 46.

de lo vital. Ahí está el tan oportuno «tañido»<sup>912</sup> para dar presencia a la truculencia, que recuerda a esa «expectativa de su fin» de la que sufre el verso machadiano y esa subrepticia llamada a la resignación ante el límite temporal. La recomendación a gozar de lo que es posible, por tanto, se torna en oscura, no sólo porque apunta a la muerte en lugar de a la vida, sino porque invita a la «diversión» en lugar de al «placer» o a la «felicidad». He ahí el otro concepto que, junto al Tiempo, necesita denunciar como otro factor impuesto, seguramente haciéndose cargo también de su etimología, debido a la particular mirada de García Calvo<sup>913</sup>.

La intuición humana no puede identificar la «diversión» a la que se le anima, no ya como algo ajeno a la felicidad, sino que podrá, atendiéndola bien, darse cuenta de la ausencia de goce o felicidad que tratan de enmascarar con la burda trampa que constituye. Es entonces cuando da a conocer su hipótesis, que es coherente con buena parte de su discurso ensayístico. El Poder es quien segrega tal concepción para *divertir* las potencialidades de sus dominados. Con el veneno del Tiempo contaminando su visión de la «vida» y mediante el señuelo de esa invitación al «goce» ante el peso terrible del final que se aproxima, se consigue que el individuo se abandone a la búsqueda de «diversión», en lugar de «placer o felicidad». De nuevo, este verso antiguo, bien manipulado por tantísimas reformulaciones en la modernidad, y que ha fijado una idea que para la civilización occidental se da por casi imbatible, requiere de esa sospecha a la que llamaba Fuster para evitar ser *sordos* y recordar que, por ser habitual, no tiene por qué ser normal y, por consiguiente, verdadero.

Como se ve con la locución horaciana, ahora esa misma fraseología que — como se vio— es tan necesaria para la dicción ensayística, entre otras cosas para aproximarse a un lector dado, es sometida a un suspicaz examen para descubrir la falacia que encubre o la velada tergiversación que pretende instalar. La propia Martín Gaité, que tanto aúna su decir con el refranero, anima a no dejarse llevar por la

---

<sup>912</sup> El verbo *tañer* lleva implícito esa gravedad del tema lúgubre al significar hacer sonar una campana o un tambor: «1. tr. Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, en especial una campana.» (*DRAE*).

<sup>913</sup> Debido a su formación filológica y clásica, es fácil pensar que García Calvo sumara a tal denuncia del concepto *diversión*, el étimo de su verbo, divertir: *divertēre*: «llevar por varios lados» y que, como tal, este verbo *divertir* dispone de una segunda acepción reveladora: «2. tr. Apartar, desviar, alejar.» que tiene nada menos que su derivada en la jerga militar: «4. tr. *Mil.* Dirigir la atención del enemigo a otra o a otras partes, para dividir y debilitar sus fuerzas.», como lo es la tercera de su sustantivo, *diversión*: «3. f. *Mil.* Acción de distraer o desviar la atención y fuerzas del enemigo.» (*DRAE*).

fluencia de su habitualidad y «Perderle el respeto a las frases hechas [...]»<sup>914</sup> para así poder juzgarlas íntimamente sin el peso de la costumbre como timbre de autoridad. Es lo que hará otra voz, totalmente necesitada del acervo fraseológico de su tiempo como es la de Sánchez Ferlosio, lo cuál no le resta la capacidad de ser crítico y descubrir el ventajoso embuste agazapado en alguna de esas máximas repetidas hasta su extorsión, como es el apócrifo quijotesco que desacredita.

(*A Fabio*<sup>915</sup>, *novel del arte o de las letras*.) Hijo mío, te encarezco que abandones para siempre por guía y por criterio de valor para tus obras, aquel vetusto dicho tan falaz como autocomplaciente: «Ladran, luego cabalgamos»<sup>916</sup>. Primero, porque la noche y los caminos están poblados de multitud de obtusos y suspicaces mastinazos o gozquecillos<sup>917</sup> débiles y asustadizos, a quienes todos los dedos se les hacen huéspedes<sup>918</sup>, y enseguida se ponen a ladrarle, incluso a la más necia, huera e inofensiva de las extravagancias. Y segundo, porque, sin ir más lejos, Cervantes y Velázquez llevan ya cabalgando —poco más, poco menos, uno u otro— 350 años, y, sin haber oído hasta la fecha, a lo largo de tantas y tan accidentadas leguas de camino, ni tan siquiera el más leve gruñido, todavía cabalgan en cabeza, tan lozanos, airosos y ligeros como un amanecer.<sup>919</sup>

---

<sup>914</sup> «Perderle el respeto a las frases hechas, a “lo que siempre se dice así”, es desentumecer el lenguaje, sacarlo del alcanfor. No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial. [...]», Martín Gaité, «La jerga», *El cuento...*, IV, p. 293.

<sup>915</sup> El antroponímico *Fabio*, seguramente debido a su origen italiano y, por tanto, su aspecto refinado y ligeramente exótico, fue muy utilizado en la literatura española áurea del s. XVI y XVII para denominar a personajes, como acredita su copiosa presencia en las comedias de Lope de Vega, pero también como pseudónimo con el que se velaba el nombre de un destinatario real (a modo de *senhal* trovadoresca) o, en la mayor parte de los casos, se concretaba un destinatario imaginario. Es muy posible que el empleo que hace Sánchez Ferlosio en su título recuerde especialmente la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada (1575-1648), combinado con un cierto aire clásico de la horaciana *Epistula ad Pisones*, debido a su referencia a la recomendación en el quehacer artístico que hay en ella («*A Fabio, novel del arte o de las letras*») y el tono paródico que usa. De hecho esa *Epístola moral...* se ha considerado la mayor recreación en castellano de ese subgénero horaciano.

<sup>916</sup> La cita, con la variante de: «Ladran, Sancho, luego cabalgamos.» se atribuye a *El Quijote*, pero no aparece en ninguna parte del libro. Es posible que sea una variación del proverbio árabe: «Los perros ladran, la caravana pasa», muy usado en el medievo español y que formó parte del acervo refranero judeo-español; quizá por ello haya mantenido su fama y por alguna razón haya sido relacionado con *El Quijote*, seguramente por simetría con tantas otras frases hechas extraídas de éste como: «Con la iglesia hemos dado, Sancho.» y que ha producido otros tantas frases apócrifas como: «Cosas veredes, amigo Sancho, que harán hablar las piedras», que en realidad deriva del *Cantar de mio Cid*. Aunque también es posible que ése refrán apócrifo también deba su fama a un verso del poema «Kläffer» [«Labrador»] (1808) de Goethe: «Pero sus estridentes lamentos / sólo son señal de que cabalgamos [Und seines Bellens lauter Schall / Beweis't nur, daß wir reiten.]».

<sup>917</sup> Recuérdese la definición de *perro gozque*: «l. m. y f. perro pequeño muy sentido y ladrador.» (*DRAE*).

<sup>918</sup> La locución que Sánchez Ferlosio tiene incorporada a su decir significa: «antojárselo a alguien los dedos huéspedes: l. loc. verb. coloq. Ser excesivamente receloso o suspicaz.» (*DRAE*) o «Hacérsele a alguien los dedos huéspedes: l. Ver peligros o enemigos donde no los hay; por ejemplo, por estar escarmentado. \*Sospechar.» (*DUE María Moliner*).

<sup>919</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 28.



El sobado dicho miente para permitir que su enunciador logre una buena dosis de autocomplacencia con su acción, si ha despertado alguna reacción hostil. Es entonces cuando, siguiendo el tono epistolar, provee a su aprendiz en las artes un par de argumentos didácticamente dispuestos. Uno inmediato y accesible —pedestre, nunca mejor dicho—, que apela a la propia experiencia del destinatario, siguiendo el hilo del dicho y la escena que recrea. De ella se desprende esa obviedad: los perros ladran indiscriminadamente, con independencia de lo que cause su inquietud, más aún por la noche —en donde parece ubicar la escena. El otro argumento viene a elevar esa lógica al campo de las disciplinas en la que ese novel se está formando. Por eso usa el caso de dos paradigmas egregios en cada campo, muy hermanados entre sí: Cervantes y Velázquez, que a lo largo de los siglos jamás han sido piedra de escándalo, igual que no han caído en el olvido. Da, así, una respuesta a la tentación del impacto negativo en el público, con el que el arte flirteará desde el Romanticismo y muy especialmente a partir del Vanguardismo. Vuelve al hilo de la alegoría, advirtiendo que en su larga y sostenida ruta ese escritor y ese pintor no han sido sorprendidos por ningún «gruñido» y prosiguen su vigorosa vigencia en una escena que vuelve a traer quizá otro nuevo guiño quijotesco (después de la referencia a Cervantes y la apócrifa atribución de tal frase a Don Quijote) con ese «cabalgar en el alba» con el que cierra enigmáticamente el pasaje<sup>920</sup>.

Un caso parecido sucede con Benet y otro tópico. Debido a su interés por buscar otras vías en la narrativa que se distanciaran de la persistencia del realismo en las letras españolas, era irremediable que Benet no se topara con esa máxima con la que más constantemente se han querido simbolizar las posibilidades del género novelístico: esa ocurrencia que Stendhal atribuye a Saint-Réal<sup>921</sup> y que, aunque también ha despertado divergencias, con frecuencia ha sido aceptada con notable ligereza por propios y extraños a la hora de aludir a la novela. Su primera interrogación parte de la duda por la celebridad de una locución que considera simple, además de vacía, y vuelve a dar un factor parecido del que avisaba Fuster cuando

---

<sup>920</sup> «La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo.», *Quijote*, I, cap. III.

<sup>921</sup> Recuérdese, de nuevo, la famosa premisa: «Una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino [Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin]» epígrafe del capítulo XIII, Libro primero, de *El Rojo y el negro* [*Le Rouge et le Noir*] que Stendhal atribuye al religioso y literato francés César Vichard de Saint-Réal (1643-1692), pero puede ser una cita apócrifa o de algún texto perdido, al no haberse encontrado en ninguna de las obras conservadas de este escritor (*vid. supra*, «II.Tono»).

comentaba cómo se puede evaluar la presencia o ausencia de libertad: su repetición, o sea, su «habitualidad» es la que le otorga apariencia de verdad forzosa, a la vez que le da fama. Un poco después alude tanto a la supuesta cita como a la recreación que hace Stendhal, bastantes capítulos más allá y que el propio Benet cita directamente en francés<sup>922</sup>. De ahí que mencione cómo el novelista francés cambie el «camino» por la «gran ruta» y advierta que el «espejo» no es culpable de reflejar el «fango», además del cielo, sino que el problema está en el fango mismo en esas grandes rutas y, aún más, del inspector de rutas, por el estado en que permite que estén. Es por ello que indica que Stendhal, en la voz de su narrador, se las da de «acusador» de esa carencia de su país, a lo que está en su derecho, pero para lo que carece de algo.

[...] No he acertado nunca a comprender, en primer lugar, cómo una fórmula tan vacua y simple como la del espejo que recorre el camino haya hecho correr tanta tinta. Pero parece que esa es la condición imprescindible para que una fórmula haga fortuna; [...].

[...] Naturalmente, el fango de una gran carretera puede escandalizar a un país mucho más que el de un camino y a ese tenor Stendhal no vacila en investirse como inspector y acusador privado de los males que aquejan a las grandes rutas de Francia. Todo ciudadano tiene derecho a constituirse en acusador privado de los males que sufre su país, pero de nada servirá su gesto si su acusación no se tiene. Pero incluso si está perfectamente montada (y no creo que ése era el caso de Stendhal) no será él quien se cuide de curar el mal. Eso es cometido de otras personas. Stendhal podía reflejar en su espejo el fango de las carreteras pero no era de los que cogía una pala para limpiar las cunetas. Esa clase de heroísmo puramente informativo, pero no ejecutivo, no era el que Carlyle<sup>923</sup> pedía al poeta, dispuesto a coger la pala o la lanza, si viene la ocasión. [...].<sup>924</sup>

No basta con que el escritor se alce como denunciante de una situación, si el artefacto literario con el que hace rodar tal acusación no se sostiene como tal objeto literario. Pero la solución de esa carencia tampoco está en formular la denuncia en una

---

<sup>922</sup> Benet transcribe la recreación de la supuesta cita que ha servido de epígrafe en el cap. XIII, Libro I, y que Stendhal introduce en el capítulo XIX, Libro II, en boca del narrador: «¡Eh, señores! Una novela es un espejo que se pasea por una gran ruta. Tan pronto refleja el azul del cielo ante vuestros ojos, como el fango de los lodazales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en su cesta será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancarse y que se formen los barrizales.» [«Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former.】». De esta recreación es de donde Benet suma a la cita inicial, esa auto-calificación de «acusador» del «fango» en la «gran ruta».

<sup>923</sup> Se refiere a «El héroe como poeta. Dante, Shakespeare», Lectura III en *De los héroes y sobre su culto y el culto a lo heroico en la Historia* [«The Hero as Poet. Dante: Shakespeare.»], Lecture III, *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* (1841) de Thomas Carlyle.

<sup>924</sup> Benet, «Onda y corpúsculo en el *Quijote*», *La moviola...*, pp. 93-94.

aseada elaboración literaria, sino que hay en ello un desajuste insalvable: el escritor denunciante de las precariedades de su circunstancia no es quien, finalmente, pondrá la solución efectiva a tal problema. Porque, al fin, es un ejercicio vano limitarse a aportar sólo «información» y olvidar que lo que ésta denuncia necesita una acción efectiva sobre esa realidad a la que ese supuesto narrador comprometido no va a intervenir más allá de su texto, ni directa ni indirectamente. La desautorización de la cita se hace no sólo para quebrar esa pretensión de «reflejo de una realidad», sino muy especialmente para destapar ese tipo de «denuncia sobre esa realidad» y su confianza en alguna repercusión práctica. Se descarta así esta veleidad de hacer de la novela un «caballo de Troya»<sup>925</sup> para una determinada circunstancia, justo aquello que, en su época, buena parte del realismo social había implantado en la narrativa.

Desde luego, se constata que para Benet su «primer impulso» fue, muchas veces, «la indignación», la que filiaba con esa *indignatio* que «Juvenal, en una sátira, llamó la fuente de toda creación literaria»<sup>926</sup>. En este caso, la indignación benetiana nacida de esa sentencia común divulgada por Stendhal constata su gusto por «exponer lo germinativo», al hacer patente en su enunciado cómo se origina la disertación a partir de ese supuesto mínimo que azuza la indignación y abre una cavilación que, como en tantas otras ocasiones acaba por trazar un «tejido» de «frases nuevas» ligadas a otras «frases acaso ajenas o casi extemporáneas», con el fin de lograr «figuras», «configuraciones, redes o dibujos», alcanzando un «conjunto» resultante que nunca es una «totalidad», pero que es capaz de mostrar «un mundo distinto en cada uno de ellos», acercando al lector a determinados «puntos accidentales»<sup>927</sup>.

En todos estos casos el cariz de las operaciones que se realizan en la indagación ensayística parecen reforzar esa concepción del género que aporta la metáfora dinámica que describe su particular cohesión: la suya es la «unidad» del «viaje» y el «camino», el «nuevo sentido de experiencia», un «saber de la vida que se recoge a lo largo del camino», al filo de las «peripecias y vicisitudes del viaje». Pues

---

<sup>925</sup> Como explica en «Una época troyana», *Ensayos de...*, pp. 225-240.

<sup>926</sup> «Su primer impulso para escribir ciertos ensayos fue, al parecer, la indignación; esa *indignatio* que “Juvenal, en una sátira, llamó la fuente de toda creación literaria”, según recordó Benet alguna vez. [...]», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 419.

<sup>927</sup> «Exponer lo germinativo es característica de su ensayo. Un tejido de frases nuevas se trenza con otras frases acaso ajenas o casi extemporáneas y crea figuras o, mejor, configuraciones, redes o dibujos, como en Henry James. El conjunto que resulta —un ciempiés, un depósito de materiales extraños— no da nunca una totalidad aunque ofrece un mundo distinto en cada uno de ellos (especialmente sucede con Benet) y nos conduce paso a paso a puntos accidentales, si bien no resultan al final del recorrido excéntricos.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 437.

cabe describir la «experiencia» como la «memoria del camino», expuesta a «promesas y posibilidades de marcha» a la par que estimulando el «espíritu del ensayo» y la «aventura»<sup>928</sup>. En *El hombre sin atributos* de Musil, se retoma esa misma combinación de la necesidad de acompañar a la «crítica» de esa limpia «voluntad de aventura», dado que toda «verdad» en su campo deberá emanar de esta renombrada «puesta en cuestión de lo sabido» en el sentido de la «puesta en juego de la propia vida». De suerte que lo que se conforma como saber proviene de tal «posibilitación existencial», que «moviliza todas las potencias del yo». Porque la virtud del «que experimenta abandonando la tierra calma de lo que cuenta por bien asegurado y firme» está en que ha logrado salvarse del «tirón de gravedad de lo presente y actual», siendo capaz de «emerger en el horizonte de lo posible». Por tanto, puede decirse que tal individuo adquiere un «nuevo sentido», que Musil denomina como: «el sentido de la posibilidad» y que define como: «la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es»<sup>929</sup>.

Precisamente Jarauta apunta al «errar de la forma el ensayo» que, retomando a Adorno, es lo que le hace posible «liberarse de la idea tradicional de verdad». Pues, en lugar de disponer «adecuaciones, correspondencias y simetrías», género se inclina por algo bastante distinto: «reorganizar configuraciones o campos de fuerza», donde las «variaciones posibles y pensadas» determinan la «lógica de su relación», porque es un género que «piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada», pues es tan sólo una «aproximación». Porque deja a un lado la idea de un «mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad»; en cambio, el «ser diferenciado del ensayo» se nos muestra en su «provisional espera», en «ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado».

---

<sup>928</sup> «[...] La unidad del viaje y el camino expresa el nuevo sentido de experiencia, aquel saber de la vida que se recoge a lo largo del camino, al filo de las peripecias y vicisitudes del viaje. [...] La experiencia no es más que la memoria del camino abriéndose en promesas y posibilidades de marcha, incitando permanentemente el espíritu del ensayo y la aventura.», *ibidem*, p. 10.

<sup>929</sup> «No basta, pues, la crítica si no acompañada, asistida, de esta voluntad de aventura. La verdad, en cada caso posible, ha de surgir no sólo de la puesta en cuestión de lo sabido, en el sentido de la *skepsis* escéptica, sino sobre todo de la puesta en juego de la propia vida. Lo que así se alcanza a saber se debe a esta posibilitación existencial, que moviliza todas las potencias del yo. El que experimenta abandonando la tierra calma de lo que cuenta por bien asegurado y firme; se ha escapado del tirón de gravedad de lo presente y actual para emerger en el horizonte de lo posible. Se diría que hay en él un nuevo sentido, “el sentido de la posibilidad”, al que definiera Robert Musil, como “la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es”», (cita de Robert Musil, *El hombre sin atributos* [*Der Mann ohne Eigenschaften* (1930)], Seix Barral, Barcelona, 1993, I, pág. 20), *ibidem*, p. 11.

Además, aunque se pueda proyectar hacia un «pasado relativamente lejano», nunca deja a un lado «la ironía que rige su intención crítica», porque, como es obvio, su «discurso» o «visión» no tienen que asumirse como «la lectura verdadera», sino sólo como «una variación en la serie abierta de las aproximaciones», una de las que permite reseguir la «distancia», pero también «el otro rostro de lo percibido»: la «historia que nunca aconteció». Precisamente, esta «distancia respecto a lo evidente» sería la que haría a este género la «forma crítica por excelencia», porque su acción consiste en que «obliga a pensar la cosa», siempre guiada por una «complejidad lógica», pero cuya solución se va produciendo en el «libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos»<sup>930</sup>.

Porque en el ensayo «lo decisivo» siempre es la «posibilidad» e incluso la «necesidad» de aquella acción que es su función consustancial: «someter siempre a prueba lo establecido», es decir: «revisando sus premisas y planteamientos», hasta que «ningún sedicente principio quede exento de sospecha y autoinmune a la crítica»<sup>931</sup>. Es decir que el género prospera entre los «resquicios de disidencia», por lo que «amplía discrepancias, abre sentidos, incomoda y subvierte lo establecido» pero con un detalle: «sin romper del todo la convivencia con sus enemigos». Es por eso que debe recordar que la «subversión del ensayo nunca es absoluta», debido a que «el emblema del ensayo es la *parcialidad*», mas en un «doble sentido»: en tanto que

---

<sup>930</sup> «Este error de la forma el ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota “El ensayo como forma”, liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere reorganizar configuraciones o campos de fuerza, en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. Se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad. Por el contrario, el ser diferenciado del ensayo se nos muestra en su provisional espera, en ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado. Y cuando su mirada orientase hacia un pasado relativamente lejano, no por eso abandona la ironía que rige su intención crítica. Ni su discurso ni su visión deben tomarse como la lectura verdadera. Es tan sólo una variación en la serie abierta de las aproximaciones, que posibilita recorrer no sólo la distancia, sino también el otro rostro de lo percibido, aquella historia que nunca aconteció. Esa distancia respecto a lo evidente es la que hace del ensayo la forma crítica por excelencia; su ejercicio es una provocación del ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. El ensayo obliga a pensar la cosa, desde el primer momento, como regida por una complejidad lógica, cuya resolución atraviesa el libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos.», Jarauta, «Para una filosofía del ensayo», p. 38.

<sup>931</sup> «[...] Sin restar un ápice de grandeza a aquellos contextos de pensamiento, en que la modernidad se ha resuelto en una forma definitiva hacia fundamentos inconcusos, —el racionalismo matemático y el idealismo alemán—, lo decisivo sigue siendo con todo la posibilidad, y hasta la necesidad de someter siempre a prueba lo establecido, revisando sus premisas y planteamientos, de modo que ningún sedicente principio quede exento de sospecha y autoinmune a la crítica.», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 4.

«toma parte» y a su vez, «se sabe parte de un *todo* seguramente perdido e irre recuperable», pero que «no tiene ningún deseo de recuperarlo»<sup>932</sup>.

Hasta aquí, la indagación sobre el objeto del ensayo se realiza a través de la incorporación en el ensayo de una serie de rasgos que predisponen el enunciado y lo habilitan para poder ejercitar esa indagación de forma honesta y fructífera: una persistente puesta en duda ante su objeto, una consecuente lejanía de toda forma de presunción o jactancia en su vínculo con éste y, por tanto, una aceptación sincera de la incertidumbre que rodea su acción. Logrado esto, el ensayo ejecutará su acción indagando sobre los objetos que ha escogido para su operación, lo cual constituye la función principal del género, y que suele enfocar hacia las ideas generales que todo lector asume y que son las que se deben someter a examen.

## IMPLICACIÓN EN EL DESMONTAJE

La cooperación del lector ha de servir para que sea él mismo el que se adentre en la operación mental propuesta y que al pensar él por sus propios medios a través del cauce ofrecido, sea por su mismo razonamiento como llegue a una determinada visión. El texto sólo logrará sentido si el lector queda persuadido y ejecuta por sí mismo esa operación, naciendo en su conciencia la certidumbre, o no, de lo que se le propone. Esto, tanto si el lector asume o no lo planteado por el discurso pues, en este caso, asentir como disentir son el éxito del dispositivo ensayístico, siempre que sean el resultado de que el lector se haya incorporado a meditar a la vez que lo hace el yo. Porque, además —como es sabido—, la función del desacato necesita dar cabida a la

---

<sup>932</sup> «[...] Hay un ensayismo marxista —pienso en Walter Benjamin y en la Alemania de 1930 o en Antonio Gramsci y una cárcel en la Italia fascista de 1920— cuando se alza a la vez contra la ceguera liberal y el dogmatismo generalizado a favor de la inteligencia solitaria pero solidaria. Y ha podido haber un ensayismo liberal —[...]— cuando se apoya en el descontento con el pragmatismo chato y la autosatisfacción barata y xenófoba. Hoy mismo y ante una sociedad bastante pazguata, el ensayo prospera desigual pero ampliamente en resquicios de disidencia que van del neoneietzscheanismo a la teoría ecológica, del neanarquismo al neoliberalismo, del neoepicureísmo autobiográfico al malditismo, en la medida en que amplía discrepancias, abre sentidos, incomoda y subvierte lo establecido, sin romper del todo la convivencia con sus enemigos. Por ello, no cabe confundir al ensayo con el catecismo y el digesto, ni siquiera con la divulgación bien o malintencionada, aunque pueda tener mucho que ver con el panfleto: la subversión del ensayo nunca es absoluta porque el emblema del ensayo es la *parcialidad*, en el doble sentido que venturosamente acoge este término. Es *parcial* porque *toma parte* y lo es también porque *se sabe parte* de un *todo* seguramente perdido e irre recuperable. Y seguramente porque no tiene ningún deseo de recuperarlo.», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 16.

pluralidad y rehuir cualquier signo de univocidad, de manera que la aparición sucesiva de distintas posiciones alrededor de una cuestión sirve para que el lector pueda hacerse cargo de un abanico de posibilidades, aunque sean presentadas con una u otra valoración. Al ofrecerse, permiten dar al receptor un muestreo de una diversidad de posturas y el texto no cae en la uniformidad de un canal directo y monocorde hacia un solo planteamiento. Esa variedad obliga al lector a ir sopesando las distintas opciones que deberá examinar por sí mismo y posicionarse íntimamente, en paralelo a la postura que adopta el yo del ensayo.

A esta multiplicidad también ayudan la permanente duplicidad ensayística, que se ha ido apuntando, esa vía doble: un aserto literal sobre el tema y, a continuación, una instancia secundaria que matiza o ilustra lo que se ha aseverado en primer plano. De esta tendencia combinatoria de dos niveles de explicación deriva el modo de avanzar en el ensayo, así como el uso de la analogía, en la que se contrasta un objeto literal y otro figurado que sirve para explicarlo de otro modo o, su derivada, la metáfora, junto con todas las maneras de ilustrar y ejemplificar. Estas formas plasman en el discurso, no sólo esta doble vía de explicación, ese esquema para facilitar la comprensión del lector dado, sino también la plurivocidad que problematiza lo afirmado y aleja de la voz única, directa y unánime hacia una posición. Todos esos recursos utilizados para transmitir la multiplicidad, unidos a las diversas maneras en que el yo ensayístico apela al lector para mantener su atención — casi en función fática—, hace que pueda nacer la dinámica de ese «diálogo traspuesto» en el que las palabras del interlocutor no están explícitas, pero sí puede intuirse una retroalimentación con el discurso del yo ensayístico, en las distintas zonas en las que éste matiza, pone a examen o cambia de postura y que se abren al lector como un espacio para su intervención. Además, para realizar esa indagación sobre su materia, el yo ensayístico suele cumplir con la premisa montaigneana de entrar al tema por algún «lado insólito»<sup>933</sup>, esto es, de un modo distinto al acostumbrado, para lograr entenderlo también de manera diversa a la habitual. De ello derivará esa reacción paradójica del lector ante lo que, en principio, se le aparece como ilógico desde su visión habitual, pero que el yo ensayístico irá desarticulando, invitando a deshacer cualquier rastro de esa contradicción suscitada.

---

<sup>933</sup> «[...] Y, las más de las veces, me gusta cogerlos por algún lado insólito. [...]» [«[...] Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. [...]»], Montaigne, *Ensayos*, Cap. L, Lib. I, p. 437.

Como es sabido, en el discurso ensayístico no se aguarda a un «especialista» sino más bien a un «“generalista” o, a todo tirar, un filósofo pero *in partibus infidelium*». Pues el suyo es un escritor que basa su «autoridad» en la «la habitualidad de su firma» y no tanto por «el rigor de su profesionalidad». Por ello la voz ensayística siempre necesita elaborar y ganar esa «complicidad con su lector», por encima de la mera «demostración inapelable de una tesis», debido a que constituye un discurso que «apunta, esboza, enmarca y hasta propone una resolución o formula una sentencia», mas contrapesándola con el hecho de saberse «consciente y hasta gozoso de su provisionalidad y de su revocabilidad»<sup>934</sup>. Por eso Montaigne comprende su acción escritora siempre como «ensayar» con un «impulso primario y primigenio», mas alcanzando un efecto clave: «tocar al lector en lo vivo» para «arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente» y, muchas veces, lo hace también para «sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica». Con este fin, como ya se sabe, su voz intenta «conservar algo de la viva voz» porque, como el propio Montaigne sentenció, ésta tiene en sí el secreto de la implicación del otro en el diálogo, ya que: «el habla pertenece por mitades a quien dice y a quien escucha»<sup>935</sup>.

Con esto, cabe comprender el valor de la «verdad» para el género, puesto que en éste «la verdad también es un acto», aún más, «un drama» en el que lo central está en conformar «un acto de relación intersubjetiva», pero que no es «una relación del sujeto consigo mismo» con el fin de «permanecer fiel a su propio fundamento vital», como tampoco es una «relación solitaria del sujeto con lo real»; sino que se trata de una «relación del sujeto con el otro sujeto», con un factor clave: se lleva a cabo «sobre la base de la misma realidad que les es común a ambos», una realidad compartida desde la que se puede absorber al lector en ese discurrir<sup>936</sup>, pues lo

---

<sup>934</sup> «En el ensayista no esperamos hallar a un “especialista” sino a lo que la jerga científica reconoce como “generalista” o, a todo tirar, un filósofo pero *in partibus infidelium* (como se define Ortega en el lugar que arriba se ha mentado): un escritor cuya autoridad se sustenta en la habitualidad de su firma más que en el rigor de su profesionalidad. Por eso, el ensayista apela previamente a una cierta complicidad con su lector mucho más que a la demostración inapelable de una tesis. Nadie lo hace por su extensión, que nunca es muy larga, ni siquiera porque tenga voluntad de hacerlo: el ensayo apunta, esboza, enmarca y hasta propone una resolución o formula una sentencia, pero siempre consciente y hasta gozoso de su provisionalidad y de su revocabilidad.», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 13.

<sup>935</sup> «[...] Escribir, para Montaigne, es, de nuevo y una vez más, ensayar, con fuerzas siempre renovadas, con un impulso primario y primigenio, para tocar al lector en lo vivo y arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente. A veces, para sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica. Montaigne, escribiendo, quería conservar algo de la viva voz, y sabía que “el habla pertenece por mitades a quien dice y a quien escucha”.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 38.

<sup>936</sup> «La verdad también es un acto, un drama; pero un acto de relación intersubjetiva. No es una relación del sujeto consigo mismo, que consista en permanecer fiel a su propio fundamento vital, ni es



primordial en este discurso es que: «it must in a measure admit the reader to the meditative process»<sup>937</sup>.

Para conseguirlo, de nuevo debe considerarse la «expresión» como la clave porque, como sugiere Bense, se alza como «creadora», no sólo porque «produzca lo expresado», sino porque «promueve pensamientos nuevos» los cuales, cuando son percibidos por el lector, «solicitan incorporación en el tejido de los pensamientos ya formados»<sup>938</sup>, logrando que éste se vea llamado a encajarlos y someterlo a su juicio. Mas, para incitar a ello, ese enunciado que debe implicar al lector, «lo que tiene que ser dicho» nunca debería serlo «inmediatamente como una máxima firme, como una ley», pues lo adecuado es que sea «planteado ante la mirada inteligente del lector en una especie de variación incansable del producto terminado», de suerte que sirva para la «demostración experimental de un efecto correspondiente a la ley científica natural», a la vez que responda a la «producción de una bien determinada configuración calidoscópica»<sup>939</sup>.

Quizá sea acertado creer que, a pesar de la apariencia, el lector no decide nada en el ensayo sino que «permanece en el acto de comprender» siendo «en la mantención de esta postura» la manera como «se conserva vigente la esencia del ensayo», que Osses esboza enumerando: la «meditación», el «filosofar», la «vigencia del amor intelectual en calidad de impulso», así como la «apertura a la posibilidad de verdad del arte»<sup>940</sup>. Para sostenerlo toma un concepto de Paul Ricoeur: «leer es

---

una relación solitaria del sujeto con lo real. Es una relación del sujeto con el otro sujeto, sobre la base de la misma realidad que les es común a ambos.», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 227.

<sup>937</sup> «Though an essay must state a proposition, there are other requirements to be fulfilled. The bones of subject and predicate must be clothed in a certain way. The basis of the essay is meditation, and it must in a measure admit the reader to the meditative process. [...]» [Aunque un ensayo debe indicar una proposición, hay otros requisitos que deben cumplirse. Los huesos del sujeto y predicado deben vestirse de cierta manera. La base del ensayo es la meditación, y debe en una medida admitir en el lector al proceso meditativo], Gerould, «An Essay on Essays», p. 52.

<sup>938</sup> «[...] La expresión es la luz que alerta el pensamiento, y no es creadora sólo porque produzca lo expresado, sino porque promueve pensamientos nuevos que solicitan incorporación en el tejido de los pensamientos ya formados. [...] Toda corrección tiene que ser, pues, una corrección a fondo, y no sólo de la forma. [...]», *ibidem*, p. 269.

<sup>939</sup> «Lo que tiene que ser dicho no debe serlo inmediatamente como una máxima firme, como una ley, sino que será más bien planteado ante la mirada inteligente del lector en una especie de variación incansable del producto terminado, y esto sucederá de tal modo que por un lado responda a la demostración experimental de un efecto correspondiente a la ley científica natural y, por el otro, a producción de una bien determinada configuración calidoscópica.», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», p. 31.

<sup>940</sup> «[...] Pero ¿decide el lector? No, no es eso lo que tiene lugar; en el ensayo, el lector permanece en el acto de comprender —y es en la mantención de esta postura como se conserva vigente la esencia del ensayo: en la meditación, en el filosofar, en la vigencia del amor intelectual en calidad de impulso, en la apertura a la posibilidad de verdad del arte.», Osses, «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», p. 13.

ejecutar una partitura» de lo cual se colige que es también «practicar un arte», a lo que añade que «grabar esa ejecución» sería aquello en lo que consiste: «escribir el ensayo respectivo». Porque tal cosa, como subraya Osses: «sólo el ensayo pudo conseguirlo», debido a que es capaz de «no postular definitivos», sino consiguiendo «abrir al lector posibilidades de una versión de acceso directo a la verdad». Y ante la inquietud que a veces provoca que lo que produzca no sea «algo definitivo», la réplica es clara: es justamente esa «parcialidad o relatividad», aquello que «ha estado otorgando su poder más amplio a la interpretación ensayística a través de la historia»<sup>941</sup>.

Es relevante en este punto mencionar la distinción entre «comunicación depositaria» y «comunicación humanística» para aplicarla al ensayismo, pues la «obra literaria» se produciría en la «comunicación humanística», aunque se la haya querido situar en la «depositaria». Pues su «proceso hermenéutico» es opuesto: si en la «lectura depositaria» se pretende la «recuperación del discurso axiológico del autor» e intenta la «reconstrucción de un sistema», en cambio, en la «lectura humanística» se busca su «apropiación» y la «deconstrucción del propio discurso axiológico». Una «apropiación» que, lejos de significar «aceptar» —como sucede con todo concepto depositario—, significa más bien: «asimilar» o sea «cuestionar, problematizar, poseer, en una toma de conciencia» por parte del receptor de esa comunicación, del «discurso axiológico del ser»<sup>942</sup>.

En definitiva el género se sostiene sobre el que Woolf considera «the contemporary dilemma», aquél que entiende como la mezcla de unos «ephemeral sounds» llevados a través de «the misty sphere of anybody's language» hacia «to the land where there is a perpetual marriage, a perpetual union». O sea, un discurso efímero conformado en el discurso de cualquiera que sea capaz de llegar a los temas

---

<sup>941</sup> «Porque si en los conocidos conceptos de Paul Ricoeur, “leer es ejecutar una partitura”, y, por lo mismo, practicar un arte, se puede agregar que grabar esa ejecución (o lo que a ello o a su análogo se aproxime) significa escribir el ensayo respectivo. *Sólo el ensayo pudo conseguirlo, precisamente por no postular definitivos, sino por abrir al lector posibilidades de una versión de acceso directo a la verdad*. Y si alguien se apresura a objetar que este logro no es ni con mucho algo definitivo, ha agregado lo que faltaba: que tal parcialidad o relatividad es lo que ha estado otorgando su poder más amplio a la interpretación ensayística a través de la historia.», *ibidem*, pp. 55-56.

<sup>942</sup> «La distinción entre comunicación depositaria y comunicación humanística es de suma importancia al hablar del ensayo. La obra literaria se realiza en la comunicación humanística, aun cuando la crítica académica haya generalizado en las últimas décadas un sentido depositario de la misma. En ambos casos el proceso hermenéutico es diferente: la lectura depositaria busca la recuperación del discurso axiológico del autor, la lectura humanística desea su apropiación; la primera tiene como objetivo la reconstrucción de un sistema, la segunda la deconstrucción del propio discurso axiológico. La “apropiación” en este sentido no significa aceptar (concepto depositario), sino asimilar, o sea, cuestionar, problematizar, poseer, en una toma de conciencia de nuestro discurso axiológico del ser.», Gómez, «4. La codificación del texto y el autor implícito», *Teoría del...*, p. 14.

constantes y perpetuos. Porque el buen ensayo deberá conseguir una «permanent quality», como es la de ese gesto tan teatral que emplea Woolf: «it must draw its curtain round us», pero con una condición con respecto a su lector: «it must be a curtain that shuts us in, not out»<sup>943</sup>, esa cortina que se descorre para poder ver lo circundante debe implicar de tal manera a quien lee que pueda sentirse dentro del espacio que ese cortinaje envuelve.

## ACTIVACIÓN DEL DISCURRIR

El ensayista «no presenta nada terminado», pues más bien «desarrolla sus ideas al escribirlas» y lógicamente: «no lo hace en la forma sistemática del que expone algo preestablecido» pues su forma es la de quien «piensa en el proceso mismo de escribir» pero, además, un discurso que se muestra como «un producto en el que el lector está ya colaborando». Por eso es incompatible con una «lectura pasiva», pues todo se presenta en él como «provisional y sujeto a revisión», «nada hay en él seguro», pues siempre se «espera la participación activa del lector», para que «proyecte aquellas sugerencias apenas apuntadas» y «vueltas a dejar en el rápido cabalgar de la “conversación”»<sup>944</sup>.

El «diálogo» trazado en este enunciado lo es con un lector indeterminado que pertenece a esa «generalidad de los cultos» que decía Nicol. De ello se deduce una de las grandes divergencias entre «el ensayo y el diálogo como forma literaria», pues existe un riesgo de «escribir un ensayo en forma dialogal» que puede convertir al

---

<sup>943</sup> «[...] They share the contemporary dilemma —that lack of an obstinate conviction which lifts ephemeral sounds through the misty sphere of anybody's language to the land where there is a perpetual marriage, a perpetual union. Vague as all definitions are, a good essay must have this permanent quality about it; it must draw its curtain round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out.» [«(...) Ellos comparten el dilema contemporáneo, la carencia de una obstinada convicción que lleve sonidos efímeros, a través de la nebulosa esfera del lenguaje de alguien, a la tierra donde hay un matrimonio perpetuo, una unión perpetua. Vagas, como son todas las definiciones, un buen ensayo debe tener esta cualidad permanente, debe correr las cortinas alrededor de nosotros, pero debe ser una cortina que nos mantenga adentro, no afuera.»], Woolf, «The modern essay», p. 251.

<sup>944</sup> «Y es que el ensayista no presenta nada terminado, sino que desarrolla sus ideas al escribirlas, y no lo hace en la forma sistemática del que expone algo preestablecido, sino al modo del que piensa en el proceso mismo de escribir, y cuyo texto se presenta como un producto en el que el lector está ya colaborando: “Y ya que nos hemos lanzado por este firmamento de los símbolos, recordaremos la fábula...” (Reyes 103). De ahí que la lectura del ensayo no pueda ser pasiva. Nada hay en él seguro. Todo parece provisional y sujeto a revisión. De hecho el ensayista espera la participación activa del lector y le exige que proyecte aquellas sugerencias apenas apuntadas en el ensayo y vueltas a dejar en el rápido cabalgar de la “conversación”. [...]», Gómez, «10. El carácter dialogal del ensayo», *Teoría del...*, p. 31.

«lector» en mero «espectador», si acaba siendo «incapaz de poner su pensamiento al nivel del de aquellos personajes del diálogo», abandonándose a una «actitud pasiva» que le llevaría a desinteresarse por tal discurso, cosa que puede suceder en todo diálogo literario, puesto que la «identificación del lector con uno de los personajes se hace muy delicada»<sup>945</sup>. Porque, mientras el diálogo literario siempre trae explícita una «posible interpretación de lo expuesto por el autor», en el caso del ensayo suelen haber, implícitas, «varias interpretaciones a distintos niveles». Por ello, en tanto el diálogo queda restringido según sea la «calidad del público», en el ensayo queda siempre mucho más «abierto su radio de acción». La estrategia del diálogo se basa en un personaje que se presenta como el autor y unos dialogantes que asumen el «carácter de los lectores a quienes se destina». Frente a esto, el ensayismo deja claro que toda «interpretación» está, sencillamente, en manos del «lector individual», aquél que debe servirse de tal discurso como «fértil campo de ideas», en el cual, el «resultado final podrá variar en las diversas categorías de lectores»<sup>946</sup>.

Porque suscitar la meditación en el lector es el propósito principal del género, que puede lograrse «independientemente del nivel de respuesta». En este diálogo entre ese yo ensayístico y su receptor, en el que es posible hallar la paradoja de una «inversión de los términos formales», pues un diálogo literario que suele ser «dinámico por naturaleza» puede caer en un «carácter estático», a la vez que en un discurso ensayístico, a pesar de no «poseer la forma dialogal», puede llegar a compartirse «con el verdadero diálogo su energía inmanente»<sup>947</sup>. Se lo puede

---

<sup>945</sup> «El ensayo es, en efecto, diálogo; pero en él el diálogo se establece con el lector, considerado éste no como una persona determinada, sino como un miembro de “la generalidad de los cultos”. De ahí la diferencia que existe entre el ensayo y el diálogo como forma literaria. Al tratar de escribir un ensayo en forma dialogal, se corre el peligro de que el lector se convierta en espectador, por ser incapaz de poner su pensamiento al nivel del de aquellos personajes del diálogo, y que por ello adquiriera una actitud pasiva que en el acto le haría perder interés por lo escrito, por lo que “los otros” están discutiendo. Tal reacción parece en sí lógica, ya que, incluso en los diálogos entre dos personas, la identificación del lector con uno de los personajes se hace muy delicada. [...]», *ibidem*.

<sup>946</sup> «En realidad, la diferencia intrínseca entre el diálogo como forma literaria y el ensayo se encuentra en que el primero indica explícitamente una posible interpretación de lo expuesto por el autor, mientras que en el ensayo hay varias interpretaciones a distintos niveles que se hallan sólo implícitas en la obra. Por ello, en tanto el diálogo se limita en la calidad del público a quien se dirige, el ensayo deja abierto su radio de acción. En el diálogo, uno de los personajes se identifica con el autor, pero los dialogantes secundarios establecen el carácter de los lectores a quienes se destina. En el ensayo, por el contrario, como la interpretación depende del lector individual, sea cual fuere la agilidad mental de éste, encontrará en él un fértil campo de ideas; y sólo el resultado final podrá variar en las diversas categorías de lectores. [...]», Gómez, «10. El carácter dialogal del ensayo», *Teoría del...*, p. 31.

<sup>947</sup> «[...] El propósito del ensayo, incitar al lector a la meditación, se cumplirá independientemente del nivel de respuesta. En otras palabras, el ensayo es un diálogo donde uno de los personajes es el autor y el otro es el lector. Además, una vez que superamos el aspecto superficial de la forma, y penetramos en la esencia de lo escrito, no es raro encontrar una inversión de los términos formales: un diálogo

considerar una «forma de pensar» si se atiende a su renombrada espontaneidad: «está escrito al correr de la pluma» como una suerte de «diálogo íntimo del ensayista consigo mismo». De ahí que esa voz de continuo pueda «negarse o contradecirse en aquello que unas líneas antes o en aquel mismo momento acababa de decir», con lo cual, a parte de obtener «el dinamismo y cercanía del diálogo» a la vez que alcanza su «credibilidad». Internado en su lectura, el receptor se siente «testigo de la labor creadora del autor» sabiéndose «capaz de percibir el verdadero contenido de lo escrito», a la vez que alcanzar la «vaga sensación de ser también de algún modo obra suya», con este tipo de tensión es con la que se emprende la activación del razonamiento ensayístico<sup>948</sup>.

A la zaga de este proceder, Martín Gaité organiza todo un capítulo alrededor del recuerdo infantil de la «Parábola del buen samaritano»<sup>949</sup>, conocida durante su educación catequista. Al hacerlo recuerda su atracción por la figura de Cristo, precisamente por cómo su predicación se hacía a través de un idioma hecho de parábolas, de breves cuentos que se sostienen precisamente por lo que tienen de narración lograda y por encima de su vínculo con alguna lección moral que necesita cauce. Un aspecto lúcido en ese modo de dar a conocer alguna enseñanza está en no

---

dinámico por naturaleza, puede llegar a adquirir un carácter estático (así Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*), mientras que el ensayo, sin poseer la forma dialógica, comparte con el verdadero diálogo su energía inmanente.», *ibidem*, p. 32.

<sup>948</sup> «Cuando digo que el ensayo es una forma de pensar, quiero indicar que está escrito al correr de la pluma, como diálogo íntimo del ensayista consigo mismo: “Para responder a las preguntas que insistentemente quebrantan mi reposo he escrito este ensayo personal” (I: 30), nos dice Antonio Pedreira en *Insularismo*. Por ello sólo al ensayista le permitimos negarse o contradecirse en aquello que unas líneas antes o en aquel mismo momento acababa de decir. Así, no sólo no ofende sino que crece en nuestro aprecio Santa Teresa cuando de forma espontánea escribe refiriéndose al alma: “De manera, que aún no sé yo si le queda vida para resolgar. Ahora lo estaba pensando y pareceme que no” (85). De este modo, por medio del estilo ensayístico, además de conseguirse el dinamismo y cercanía del diálogo (como indicamos en la sección anterior), se gana igualmente en credibilidad. El lector de ensayos, al compenetrarse en la lectura, se siente ser testigo de la labor creadora del autor y, como tal, más capaz de percibir el verdadero contenido de lo escrito, con la vaga sensación de ser también de algún modo obra suya.», Gómez, «11. El ensayo como forma de pensar», *Teoría del...*, p. 33-34.

<sup>949</sup> «Se levantó un legista y dijo para ponerle a prueba: “Maestro, ¿qué he de hacer para tener en herencia vida eterna?” Él le dijo: “¿Qué está escrito en la Ley? ¿Cómo lees?” Respondió “Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con todas tus fuerzas y con toda tu mente; y a tu prójimo como a ti mismo” Díjole entonces: “Bien has respondido. Haz esto y vivirás.” Pero él, queriendo justificarse, dijo a Jesús: “Y ¿quién es mi prójimo?” Jesús respondió: “Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó, y cayó en manos de salteadores, que, después de despojarle y golpearle, se fueron dejándole medio muerto. Casualmente, bajaba por aquel camino un sacerdote y, al verlo, dio un rodeo. De igual modo, un levita que pasaba por aquel sitio lo vio y dio un rodeo. Pero un samaritano que iba de camino llegó junto a él, y al verlo tuvo compasión; y, acercándose, vendó sus heridas, echando en ellas aceite y vino; y montándolo sobre su propia cabalgadura, lo llevó a una posada y cuidó de él. Al día siguiente, sacando dos denarios, se los dio al posadero y dijo: ‘Cuida de él y, si gastas algo más, te lo pagaré cuando vuelva.’ ¿Quién de estos tres te parece que fue prójimo del que cayó en manos de los salteadores?” El doctor dijo: “El que practicó la misericordia con él.” Díjole Jesús: “Vete y haz tú lo mismo.”», *Lucas 10, 25-37 (Biblia de...)*.

tomar el atajo de suministrar «en bloque» ese conocimiento, sino intentar insertar al lector en el proceso mental que desemboque en una conclusión semejante a esa verdad moral de la que desea hacer conscientes a sus interlocutores. Ese modo de dar el problema en su gestación y, de nuevo, evitar entregar directamente una seca solución es lo que permiten cada una de esas estampas narrativas que el profeta cuenta.

A mí lo que más me interesaba de Cristo no era que fuese Dios o lo dejase de ser, sino aquella forma tan atractiva que tenía de ir configurando poco a poco su doctrina, en vez de imponerla en bloque: me encantaba que se explicase fragmentariamente, por medio de parábolas. Las parábolas conseguían hacerse gratas a despecho de su moraleja; eran una sucesión de cuentos para ir haciendo significativo el cuento que el propio narrador —Jesucristo—, apoyándose en ellas, nos contaba, como si así quisiera entenderlo mejor también él. Desde un punto de vista estrictamente narrativo, lo más convincente no venía a ser que predicase con el ejemplo de su conducta, sino con aquellos ejemplos que esmaltaban su predicación y la hacían diáfana.<sup>950</sup>

Esa explicación de un aspecto moral, discontinuo, indirecto, casual casi, hecho a través de narraciones que desprenden un interés por ellas mismas y parecen un fin en sí es lo que interesa a Martín Gaité; no sólo porque su mirada siempre absorbe toda sustancia *cuentera*, sino porque le parece un modo de «convencer» de esa información moral, superior incluso a la adopción práctica de esa idea moral en el comportamiento de quien lo difunde. Sólo así se consigue hacer que el lector entre en una sincera dinámica meditativa en la que pueda acercarse a aquello que se le pretende dar a conocer. Esta necesidad de implicar al lector en un proceso mental es lo que admira Martín Gaité, precisamente porque ese «proceso» es el que su ensayo está siempre realizando. Los ejemplos, como representación de una realidad, condensa en algo perceptible la noción moral que el emisor necesita compartir.

Al interesarse por este tipo de predicación de una doctrina a través del ejemplo, Martín Gaité es consciente que está adentrándose, no sólo en el uso doctrinal del cuento por parte del cristianismo, sino en un factor consustancial al origen del cuento en sí<sup>951</sup>. Pero, como ya sucede en el cuento más ancestral, en las parábolas que

---

<sup>950</sup> Martín Gaité, «De Jerusalem a Jericó», *El cuento...*, II, 10, pp. 130-132.

<sup>951</sup> Esta referencia cristiana a la parábola es una manera de señalar el origen más genuino del cuento, siempre en trance de ser o una gozosa ocasión literaria o un medio para la didáctica moral —esto es: un fin deleitante o un medio provechoso—. En la cuentística más ancestral el ingrediente didáctico siempre ha gravitado o bien como supuesto motivador del cuento o bien como mera justificación de su aglomeración orgánica en un conjunto que los aúne y así salvar la apariencia de mera yuxtaposición de relatos. Ese es el origen ambiguo del cuento en las letras medievales castellanas que gira en torno al

cuenta Cristo, si hay enseñanza moral, parece ser azarosa y producirse como un resultado desprevisto de la propia narración. No parece que la doctrina sea previa y motive el cuento, sino que, si éste desemboca en una moraleja, parece surgida por esa contingencia que tanto atrae al ensayismo. Martín Gaité casi está describiendo esta necesidad de implicación del lector que el ensayo suele intentar —y que es síntoma de su índole literaria—, cuando se ve atraída por este tipo de «convencimiento» de algo enfrentando al lector con la representación del fenómeno en sí, invitándole a asumir lo relatado y hacerlo desembocar en esa deducción moral a la que llega por su propio juicio, aparentemente, por mero y fortuito decantamiento lógico.

[...] ¿Cuándo imponía una enseñanza ni aventuraba una teoría sin haber puesto los ejemplos primero? Parecía no traer la doctrina preparada de antemano ni saber demasiado bien lo que iba a decir, y eso era precisamente lo que a mí me gustaba, que necesitara ir poniendo los pies sobre las piedras de las parábolas antes de arriesgarse a levantar el vuelo hacia abstracción alguna, como si el deseo de volar a sacar conclusiones de lo contado le viniera sugerido como una consecuencia del mismo gusto por contarlos meticulosamente, sin omitir detalle que pudiera contribuir a ambientar la escena descrita, a golpe de celo y de vigilante intuición. [...].<sup>952</sup>

El recurso a la «imagen» vuelve a servirle a Martín Gaité, de nuevo, para dar a entender la dependencia del discurso cristiano respecto al cuento: esa necesidad de siempre tener bajo los pies «la piedra de una parábola», como para no caer en el río de la arrolladora abstracción, está traduciendo el ejercicio mismo del ensayista que necesita siempre avanzar su disertación tocando suelo firme, a través de esos elementos que ofrezcan la obviedad de un fenómeno: la detallada descripción de algo, el recurso a un emblema narrativo, la alusión al mito o el uso de frases hechas o refranes... Es por ello que parece estar describiendo esa estrategia ensayística de implicación del lector, cuando apunta que, si aparece algún dato abstracto, nunca es colocado directamente ante el receptor para que lo adopte, sino que siempre es la emanación última del decurso narrativo.

Pero todavía es más interesante cómo resuelve esa disyuntiva entre el abstracto dato moral y el objeto literario en sí, que siempre ha perseguido al cuento más remoto y que puede aplicarse de nuevo al ensayo: no es que la deducción de un dato teórico sea el que motive todo el discurso, sino que es el discurso mismo el que

---

*exemplum*: *Calila e Dimna*, *Sendebâr* o *El Conde de Lucanor*, como es también el origen de la cuentística escrita más antigua: el *Mahabhârata* hindú o *Las mil y una noches* [*Alf layla wa-layla*, ألف ليلة وليلة] árabe o el anglosajón *The Canterbury Tales* o, más tarde, el propio *Decamerone* italiano.

<sup>952</sup> *Ibidem*, p. 132.

en su propia dinámica desinteresada y placentera, acaba motivando la formulación de alguna síntesis o conclusión teórica. Le parece a Martín Gaité que lo fundamental para Cristo era contar la parábola y que sólo en el curso gozoso de relatarla e ir desarrollándola iba segregando alguna abstracta verdad moral. De ahí esa complaciente premura en describir la escena y la acción de sus personajes, porque es producto del gusto mismo de contar y no un empleo escatimado de materiales supeditados a un objetivo didáctico. Quizá por ese mismo gozo, Martín Gaité se presta a recordar esa parábola en la que discurrió su conciencia cuando de niña se acercó a ella por primera vez y se incorporó a vivirla, de tal manera que ésta adquirió la entidad de una experiencia percibida y el acontecimiento relatado cobró la sólida certidumbre que posee todo hecho vivido.

[...] Recuerdo concretamente la parábola, tan rica en matices, del hombre que bajaba de Jerusalem<sup>953</sup> a Jericó, y tuvo la mala fortuna de toparse con unos ladrones en paraje descampado, y siempre será verdad que aquellos malhechores lo despojaron y dejaron maltrecho en el camino ([...]), y que luego alguna gente pasó de largo indiferente a sus ayes, hasta que por fin acertó a oírlos un viandante compasivo, se acercó al herido, lo curó, lo levantó de donde yacía y lo cargó sobre su pollino. Y puedo asegurar que es verdad, porque yo lo vi, es una escena incorporada a mi propia experiencia y dotada de la certeza con que se presenta a nuestros ojos y vive en ellos para siempre lo bien contado.

Pero, en cambio, ¿qué podría contar ni yo ni nadie del libro de Apologética, como no sea que tenía las tapas grises? La presunta verdad indiscutible encerrada en aquellas especulaciones que no permitían introducir en su tupida red la más leve cuña de pregunta o controversia, se ha convertido en un borrón de tinta, el mismo que ensombrece y vuelve estéril el contenido cerrado con llave de todo el texto sin imágenes ni margen para engendrarlas, recintos de ventanas cegadas al comentario, dentro de los cuales el oyente se asfixia.<sup>954</sup>

La parábola se ha convertido en un suceso personal porque ha sido adecuadamente «contada» y porque está formulada de manera que permite que sea el propio receptor quien la actualice en su conciencia, convirtiéndola en acto. Es así como se mantiene en la memoria, donde permanece disponible para cualquier ocasión meditativa; exactamente lo que pretendía quien divulgaba tal parábola. Todo lo contrario de lo que sucede con ese otro texto que pretendió dar a su lector todas las verdades abruptamente, con toda su vaporosidad teórica y sin lograr la implicación

---

<sup>953</sup> En este capítulo Martín Gaité usa la forma más arcaica del sustantivo castellano de la ciudad sagrada: *Jerusalem*, aunque actualmente el uso mayoritario y el recomendado por la RAE sea el de la variante con terminación en *-n* y la consiguiente acentuación. «*Jerusalén*: [...] Esta forma, completamente adaptada al sistema gráfico del español, es hoy mayoritaria y preferible, por lo que se desaconseja el uso de la variante *Jerusalem*.» (*Diccionario Panhispánico de Dudas*).

<sup>954</sup> *Ibidem*, p. 133.



del lector, precisamente porque no consiguió hacer imaginable y perceptible aquello que pretendía comunicar. ¿Tal disparidad entre ambos discursos no es la que hay entre el ensayo y cualquier tipo de prosa teórica?

Esta distinción, que a Martín Gaité ya se le revela en su infancia, entre la vivencia de ese discurso que permite una experiencia en la que hay que insertarse, frente a ese otro que sólo presenta unas aseveraciones teóricas que, al no ser asibles ni poderse figurar, no permiten una sincera implicación para sopesar lo que ahí se dice. Por eso acaban convirtiéndose en una verdad que no permite ser sometida a contradicción, que no deja ninguno de aquellos espacios que podría permitir ese diálogo traspuesto con su lector. Por ejemplo: las «imágenes» que dan percepción al lector, ni esos «márgenes» de posibilidad en donde puede expandirse la réplica del interlocutor. Nada mejor para mostrar tal cerrazón a esos espacios de diálogo que las «ventanas cegadas» y la consiguiente «asfixia», sumado a esa insistencia en retratar la opacidad que adquiere ese tipo de textos: «tupida red», «borrón de tinta»...

Lo que debe ocurrir es que el yo ensayístico «se va describiendo en el acto de su especulación», a la vez que extiende esa impagable «invitación al lector para que reproduzca en sí mismo el pensamiento», en el sentido de que su campo es aquel en que «todo conocer es un reconocer» y la «única pedagogía posible» es aquella orteguiana «pedagogía de la alusión»<sup>955</sup>. Todo lo cual describe también la dinámica ensayística que Ortega deja trazada en el pórtico de su primer libro: «yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error»<sup>956</sup>. Algo así como lo que desliza Gerould: «a good essay inevitably sets the reader to thinking», por el mero hecho de que, como expresa «a point of view», que por tanto, está «limited by one personality» nunca puede ser, por consiguiente: exhaustivo o autoritario y, por ello mismo: «invites the reader to collaboration». De

---

<sup>955</sup> «¿Qué pruebas puedo yo dar de todo lo que voy diciendo? Ninguna. Voy exponiendo y mostrando. El filósofo se va describiendo en el acto de su especulación y cuanto dice es una invitación al lector para que reproduzca en sí mismo el pensamiento del filósofo. Por eso en filosofía todo conocer es un reconocer y la única pedagogía posible es la “pedagogía de la alusión” [...]» (cita de Ortega, *Meditaciones del Quijote* [1914], Julián Marías [ed.], Madrid, Cátedra, 2014, I, p. 19), Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», p. 51.

<sup>956</sup> «Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. [...]» Ortega, *Meditaciones del Quijote*, I, p. 21.

modo que el mejor ensayo nunca es «intoxicant nor purgue no anodyne», sino que eclosiona siempre como «a mental stimulant»<sup>957</sup>, en el que la voz del yo parece susurrarle a su lector: «come, let us reason together»<sup>958</sup>.

Puede describirse el «valor permanente» del género como producto de este «carácter de íntimo diálogo entre el pensar del autor implícito y las proyecciones que realiza el lector», cuyo «secreto de la permanencia» del género está precisamente en «ser fragmentario» y, por tanto, «ser incompleto» si no goza de «la participación del lector». Es por ello que contiene «algo de actual» que siempre es «distinto para cada época y para cada lector». Se trata de una cierta atmósfera que «motivará infinitas intuiciones y proyecciones», que no tienen tanto que ver con «lo escrito en el ensayo», sino más bien por «la aportación del lector eterno»<sup>959</sup>. Quizá se trate del género que «demanda mayor esfuerzo por parte del lector» a través de esta sugerencia dialógica, cosa que se traduce en que «nada en él es seguro o terminado» y, en ocasiones, como en todo diálogo se puede sentir la «impresión de que apenas se comienza un tema cuando el ensayista nos lo abandona»<sup>960</sup>. Esta pretensión de

---

<sup>957</sup> «[...] A good essay inevitably sets the reader to thinking. Just because it expresses a point of view, is limited by one personality, and cannot be exhaustive or wholly authoritative, it invites the reader to collaboration. A good essay is neither intoxicant nor purgue no anodyne; it is a mental stimulant.» [...] Un buen ensayo obliga inevitablemente al lector a pensar. Justamente porque expresa un punto de vista, está limitado por una personalidad, y no puede ser exhaustivo o totalmente autoritario, invita al lector a la colaboración. Un buen ensayo no es ni intoxicante, ni purgante, ni anodino; es un estimulante mental.], Gerould, «An Essay on Essays», pp. 58-59.

<sup>958</sup> «[...] The essayist says, “Come, let us reason together”. That is an invitation —whether given by word of mouth or on the printed page— which civilized people must encourage and, as often as possible in their burdened lives, accept.» [...] El ensayista dice: “Venid, razonemos juntos”. Se trata de una invitación —ya sea verbal o impresa—, que las personas civilizadas deben animar y, con la mayor frecuencia posible en sus pesadas vidas, aceptar.], *ibidem*, p. 59.

<sup>959</sup> «[...] El ensayo es subjetivo y el tratado es objetivo. En el ensayo el orden es interno, es el del yo-subjetivo del autor, mientras que en el tratado es el externo predispuesto por el carácter de la misma investigación. En el ensayo el orden es siempre más real que aparente y se presenta tanto más obvio cuanto más profundizamos en lo escrito. [...] El valor permanente del ensayo se lo proporciona su carácter de íntimo diálogo entre el pensar del autor implícito y las proyecciones que realiza el lector. [...] Este es el secreto de la permanencia del ensayo: el ser fragmentario, el ser incompleto sin la participación del lector. Por ello todo buen ensayo tiene siempre algo de actual, distinto para cada época y para cada lector; es la atmósfera de que nos habla Unamuno, que luego motivará infinitas intuiciones y proyecciones, no tanto por lo escrito en el ensayo, como por la aportación del lector eterno.», Gómez, «13. El ensayo carece de estructura rígida», *Teoría del...*, pp. 40-41.

<sup>960</sup> «El ensayo, pues, no pretende probar nada, y por ello no presenta resultados, sino desarrollos que se exponen en un proceso dialógico en el que el lector es una parte integral. El deseo de incitar puede ser ligero e indirecto, como propone Ramón y Cajal en *Charlas de café*: “No tiro, pues, a adoctrinar, sino a entretener y, cuando más, a sugerir. En conseguirlo aunque sea muy parcamente, cifraré todo mi empeño”. En la mayoría de los ensayos, sin embargo, el deseo de sugerir a través de una exposición artística es el fin primordial del ensayista. [...] En realidad, el ensayo es el género literario que demanda mayor esfuerzo por parte del lector; nada en él es seguro o terminado, da la impresión de que apenas se comienza un tema cuando el ensayista nos lo abandona. [...]» (cita de Ramón y Cajal, *Charlas de café : pensamientos, anécdotas y confidencias*, Barcelona, Espasa, 1982, p. 14.), Gómez, «15. El ensayo en su función de sugerir al lector», *Teoría del...*, p. 47.

«sugerir al lector» tiene que ver con que este género «presupone la existencia de un lector dispuesto a proyectar en su propio mundo interior lo que para él se inicia en el ensayo». Una cita unamuniana lo ilustra: «mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos»<sup>961</sup>.

Además, su enunciado conserva un trazo que estriba en que «el curso del pensamiento que lo crea» y «lo ordena», producido «por el pensamiento mismo y no por la espacialidad, la temporalidad o la ficción que suele tejerse en sus telares»<sup>962</sup>. Se trata de esa inclinación del yo ensayístico «a pensar en voz alta, a decir su parecer sobre cuanto le interesa», una libertad que permite «ver y presentar los problemas desde ángulos insospechados», más aún, «fecundándolos» así y «estimulando la actividad mental de los lectores», pues en esta dinámica a quien lee se le rompen «las estructuras convencionales» e, incluso «cuando se revela arbitrario» también cumple la función de «desencadenar reacciones saludables», empujando a «revisar lugares comunes» y a «discutir ideas recibidas»<sup>963</sup>.

## UN DIÁLOGO TRASPUESTO

La gestación ensayística es una conjunción de «movimiento crítico, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose»; un «libre discurso reflexivo» que se caracteriza por tener a «un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada». Una

---

<sup>961</sup> «Hemos señalado ya que una de las funciones primordiales del ensayo es la de sugerir al lector. Ello, sin embargo, presupone la existencia de un lector dispuesto a proyectar en su propio mundo interior lo que para él se inicia en el ensayo. Unamuno se expresa al particular en términos precisos: “Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos”. [...]» (cita de Unamuno, *Mi religión y otros ensayos breves*, Barcelona, Espasa, 1986, p. 14.), Gómez, «16. El lector de ensayos debe ser miembro activo», *Teoría del...*, p. 49.

<sup>962</sup> «Mucho más hondo (presumo) es un trazo que el ensayo conserva inflexiblemente; ese trazo consiste en que el curso del pensamiento que lo crea, del que lo ordena, esté dado por el pensamiento mismo y no por la espacialidad, la temporalidad o la ficción que suele tejerse en sus telares. [...]», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 16.

<sup>963</sup> «Al ensayista le reconocemos por la indomable tendencia a pensar en voz alta, a decir su parecer sobre cuanto le interesa. Gracias a esa libertad de discurso puede ver y presentar los problemas desde ángulos insospechados, fecundándolos en todo caso, y estimulando la actividad mental de los lectores. Rompe las estructuras convencionales y hasta cuando se revela arbitrario sirve para desencadenar reacciones saludables, incitando a revisar lugares comunes, a discutir ideas recibidas. [...]», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 60-61.

disposición a «hacer vivencia de la contemplación de los objetos», esto es, de transformar «esa misma mirada y el acto que la ejecuta» en «la principal dimensión de su forma». Es por ello que cabe llamar la atención sobre un aspecto axial: «los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable» —que sería un «tiempo del decurso histórico»—, sino que son capaces de «sobrepasarlo», estableciéndose como «valores del presente», o sea: «como si continuase vivo el diálogo con su interlocutor». Por eso, al ensayo se le suele describir como «la forma que mejor ha heredado la fortuna del diálogo», debido a «ese tiempo presente de la Tensión discursiva». Un tiempo que debe conseguir ser «un tiempo compartido de la vivencia que el escritor tiene de la idea, o no logra ser nada»<sup>964</sup>. Quizá por eso Bense apuesta por que el ensayo viene a sustituir al «diálogo dramático», ya que viene a ser como «un tipo de monólogo reflexivo» que, por lo tanto, retiene algo de «forma dramática». En este tipo de monólogo la posible «dialéctica se encuentra en lo experimental», puesto que la verdadera «naturaleza de forma y de fondo del ensayo» proviene de «una intención socrática» que, obviamente, intenta alcanzar su meta «experimentando o haciendo aparecer un tema experimentalmente»<sup>965</sup>.

He ahí el «carácter esencialmente comunicativo del ensayo» que responde a la urgencia por mantener el engarce de ese «diálogo íntimo» entre yo ensayístico y lector de lo que se deriva esa «necesidad de su contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente». Pero tal «concepto “actual”» no indica únicamente a los «sucesos del presente», a los que de no imponerles una «visión en perspectiva», llevándolos a un «plano de trascendencia», entonces exclusivamente «poseen el caduco valor de la novedad». Sino que supone más bien: «un replanteamiento de los problemas humanos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes».

---

<sup>964</sup> «Movimiento crítico, pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose también eso que Aullón de Haro llamó “libre discurso reflexivo” (Aullón de Haro: 21), que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Esa capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, como si continuase vivo el diálogo con su interlocutor, que Montaigne quiso que fuese su forma más amable, pues con varios interlocutores habla en sus *Essais*.

El ensayo, sí, es quizá la forma que mejor ha heredado la fortuna del diálogo, por ese tiempo presente de la Tensión discursiva, que, o es un tiempo compartido de la vivencia que el escritor tiene de la idea, o no logra ser nada.», Pozuelo, «El género literario “ensayo”», p. 190.

<sup>965</sup> «El ensayo reemplaza en cierta manera el diálogo dramático. El ensayo es un tipo de monólogo reflexivo y por eso mismo una forma dramática. La dialéctica se encuentra en lo experimental. La naturaleza de forma y de fondo del ensayo no es otra cosa que una intención socrática, y por tanto busca lograr su propósito experimentando o haciendo aparecer un tema experimentalmente.», *ibidem*, p. 30.

Por tanto, «lo “actual” se encuentra en esa actitud» que está «implícita en todo buen ensayo» y cuya acción se basa en «problematizar el propio discurso axiológico». Por ejemplo, las citas clásicas que proliferan por todos los *essais* montaigneanos nunca están tomadas con «el punto de vista del historiador», sino que siempre se usan en lo que hay en ellos «de actual y de eterno», de modo que: «el tiempo no existe para él»<sup>966</sup>. Porque el enunciado ensayístico «reflexiona siempre sobre el presente», sirviéndose de «la sólida base del pasado» y albergando «el implícito deseo de anticipar el futuro» a través de la «comprensión del momento actual»<sup>967</sup>.

Con ello no cabe insistir en que la necesidad de acercarse al diálogo con su lector es siempre uno de los objetivos con los que se emprende un ensayo. Uno de los síntomas más literales es cuando la voz del ensayo apela directamente a su lector para que corresponda a tal diálogo, esperando que formule en sí mismo la respuesta a lo que se le ha propuesto. Lo hace Fuster cuando acaba una de las entradas de su diccionario que define la «Política».

#### *POLÍTICA*

[...] Bé. D'altra banda, cal no oblidar que tota política que no fem nosaltres, serà feta contra nosaltres. Finalment, pensem que «política» no és sinó l'art o la ciència de convèncer el nostre veí que deu ser conseqüent amb ell mateix i amb la seva dignitat d'home. Ara cedeixo la paraula —la reflexió— al lector.<sup>968</sup>

Ceder la palabra a su lector como esperando su réplica, mas no sólo como un gesto retórico, sino como un modo de subrayar la apertura de su propuesta a la espera de esa implicación del lector, el cual debe aplicar en su conciencia aquello que se ha sugerido en ese enunciado. Una manera más sofisticada todavía de dejar claro este buscado diálogo con su lector lo demuestra Savater cuando en un apartado de su

---

<sup>966</sup> «Del carácter esencialmente comunicativo del ensayo, en su intento de establecer un lazo de diálogo íntimo entre el ensayista y el lector, se desprende la necesidad de su contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente. Pero el concepto “actual” no sólo hace referencia a los sucesos del presente, los cuales si no se los somete a una visión en perspectiva y se los eleva a un plano de trascendencia, sólo poseen el caduco valor de la novedad, sino que significa con más propiedad un replanteamiento de los problemas humanos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes. Es decir, lo “actual” se encuentra en esa actitud, siempre implícita en todo buen ensayo, de problematizar el propio discurso axiológico. Si Montaigne cita y reflexiona sobre Séneca o César, no lo hace con el punto de vista del historiador. César sólo interesa al ensayista en lo que tiene de actual y de eterno; el tiempo no existe para él. [...]», Gómez, «5. Actualidad del tema tratado», *Teoría del...*, p. 15.

<sup>967</sup> «El ensayista, en su diálogo con el lector o consigo mismo, reflexiona siempre sobre el presente, apoyado en la sólida base del pasado y con el implícito deseo de anticipar el futuro por medio de la comprensión del momento actual. [...]», *ibidem*.

<sup>968</sup> Fuster, «Política», *Diccionari per...*, p. 127.

*Panfleto contra el Todo* llega a interpretar la reacción de su lector después de lo que ha ido proponiendo en la zona anterior. De manera que dedicará un buen trecho de su capítulo (siete páginas) a reproducir literalmente el diálogo con su lector posible que interviene reactivamente ante la paradoja que aparenta lo que Savater ha aseverado sobre la «falacia de la igualdad»; frente a ese rechazo extrañado, el propio «yo» rebate para afianzar su tesis.

Veo subir los arreboles de la indignación al rostro del lector: ¡pero es que no se trata de *esa* igualdad en absoluto! ¡Usted confunde el verdadero y obvio sentido de la igualdad, su propósito liberador y revolucionario! [...] También puede pasar, dicho sea entre líneas, que mi lector sí desee alguna de las formas de igualdad antes señaladas: en ese caso, le queda todavía mucho por sufrir en este capítulo, en este panfleto y quizás en la vida toda en general... Pero vamos a explicar ahora el auténtico sentido del ideal igualitario, o su sentido menos deudor del resentimiento. Doy a mi discrepante lector la oportunidad de intervenir.

LECTOR: Bien, puesto que usted parece decidido a no entender lo evidente, permítame que sea yo quien adopte este papel que a usted le debe parecer demasiado obvio y regeneracionista...

YO: Por favor...

LECTOR: Pues es bien sencillo. La verdadera igualdad a que se aspira es el final de los privilegios de que gozan los poderosos: se pretende acabar con la disparidad económica insultante, que hace que unos tengan para lo más superfluo y otros carezcan de lo más necesario, que unos vivan a costa del trabajo de los otros, que unos tengan libre acceso a la cultura y a la dirección de la sociedad, mientras que otros están condenados a las tareas más fatigosas y embrutecedoras. La igualdad a la que se aspira es la que garantiza que ningún niño tenga que morir de hambre o por falta de asistencia médica mientras que otros son atiborrados hasta la indigestión de golosinas o empujados a la hipocondría por ricas madres obsesivas... Cuando se habla de igualdad, es de esto de lo que se habla.<sup>969</sup>

El texto demuestra una aparente formalidad, como ya anuncia el formato de panfleto, que se concentra directamente contra un concepto muy denso con todas sus derivadas y se divide en capítulos, apartados y subapartados, además sembrado de distintas frases asertivas que sintetizan distintas reflexiones. Todo ello podría hacer pensar en un documento bien cercano al tratado filosófico y, por tanto, supondría la casi desaparición de esas zonas en las que lo ensayístico suele permitir hacerse cargo de su lector e insertarlo en lo que se está meditando, persuadiéndolo para que deba aportar su incorporación y ponga en acto la cuestión propuesta.

Sin embargo, de súbito y en un giro fortuito, ajeno a la apariencia del resto del conjunto, Savater abre este diálogo casi teatral en el que se aporta una posición impugnadora por parte de un supuesto lector, en el cual, es fácil que el lector

---

<sup>969</sup> Savater, «Las falacias del Todo», *Panfleto contra...*, III, p. 70.

específico que se aproxima al libro se sienta bastante identificado. Lo cual sirve al yo del ensayo para poder refutar detalladamente esa postura del lector dado, de manera que a la postre conseguirá introducir sutilmente en el lector su posición, ello le hará darse cuenta de que tal paradoja, sentida inicialmente frente a ese desacato a la moderna noción de «igualdad», no es tal.

En algunos casos esa esperanza en el lector, en su capacidad de establecer el diálogo traspuesto, se trasluce en el hecho de que el ensayo puede reducirse a la colocación de distintas citas ajenas que por abundar o contrastar con las ideas que exponen ya consigan una argumentación que alcance el buscado «desacato» sobre alguna de las cosas ahí expuestas. Todo esta argumentación la tiene que hacer el lector mismo, sobre la base de esos fragmentos. Así hace Sánchez Ferlosio cuando usa dos citas que coinciden a valorar como un logro la expansión de la lengua castellana como consecuencia de la conquista española de América, a lo que suma una tercera que contradice esta lógica.

*(Escritores invitados):* «... la empresa de América es algo prodigioso, comparable solamente a la formación del Imperio romano, de la Romanía; el injerto español en un continente que forma parte plena del mundo actual y tiene como lengua *propia* y creadora el español, con todo lo que lleva consigo». (Julián Marías, ABC, 12 de agosto de 1988.)

«Es el legado de España, y en particular la lengua común, lo que permite hoy a América Latina una proyección como comunidad cultural —y como colectividad política y económica— que hubiera sido imposible sin la empresa iniciada hace cinco siglos.» (Editorial de *El País*, 12 de octubre de 1988.)

«No hay ningún historiador que, por lo menos, no ponga en la cuenta de César como mérito esto: que los franceses de hoy hablen francés. ¡Como si, de no haber matado César a un millón de ellos, hubieran sido mudos!» (Elias Canetti, «La provincia del hombre»<sup>970</sup>,<sup>971</sup>.)

La cita última de Canetti da las clave para que el lector desacate las afirmaciones de las dos citas anteriores de Julián Marías y del editorial del diario. Aquello que se presenta como un hecho positivo, a pesar de ser una consecuencia colateral de una acción de dominio que tenía otros objetivos y ha tenido el de la lengua como un efecto más. Para eso el caso de Canetti se contrapone exactamente debido a que en ambos casos se produjo un proceso histórico semejante: una conquista imperial que siglos después ha permanecido la huella del idioma, como

---

<sup>970</sup> Elias Cannetti, *La provincia del hombre. Apuntes 1942-1972* [*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*] (1973).

<sup>971</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 40-41.

otras, pero que son tomadas como para justificar todo el fenómeno histórico que fue su causa y que respondía principalmente a unos intereses materiales, ajenos a las consecuencias culturales y lingüísticas. Que a la conquista hispana de América se trate de justificar por la presencia ahí de una lengua común a España, como si se hace lo propio con la conquista romana de la Galia justificada por una sola de sus consecuencias: el francés, el latín gastado que impuso Roma.

Es entonces cuando, siguiendo esa lógica, Canetti realiza un juego de historia contrafactual y se pregunta qué hubiera pasado si César no hubiera realizado la brutal invasión sobre los galos: «¿se hubieran quedado mudos?». No, lógicamente, hubieran hablado algunas otras lenguas, que hubieran tenido el mismo valor que la latina y sus derivadas. Esa es la operación que tiene que hacer el lector, implicado en ese discurso, en una voz ensayística que se ha transmutado en dos citas que dan un discurso establecido y una tercera que da el ingrediente del desacato: justamente ofrecida por una voz que responde a la consistencia del yo ensayístico.

Esta inclinación ensayística a convocar al lector a un diálogo traspuesto parte de la consustancial «necesidad de comunicar algo» que siempre anida en un ensayo, seguramente porque «al comunicarlo lo hace más suyo» y eso es lo que al lector le transmite esa «vaga sensación de haber estado charlando» con ese yo ensayístico del que incluso ése cree «haber sorprendido sus pensamientos en un momento de reflexión». Pues esa voz convierte en «sus contemporáneos» a sus lectores, admitiendo que éstos puedan «penetrar en su mundo», debido a que se le entrega: «no sólo sus pensamientos, sino también el mismo proceso de pensar». He ahí su efectiva «sinceridad», mostrando la amistosa «confianza» que revela el hecho de descubrir «lo íntimo de sus pensamientos?»<sup>972</sup>. Porque una de las tantas distinciones entre el ensayo y el tratado, está en que en el ensayismo existe un «destinatario, identificable como lector», lo cual es propio de «la obra literaria de creación», que el discurso ensayístico atesora «en virtud de su calidad de obra de arte». Con lo cual, ante este tipo de

---

<sup>972</sup> «El ensayista escribe porque experimenta la necesidad de comunicar algo, por la sencilla razón de que al comunicarlo lo hace más suyo. Ramiro de Maeztu nos dice en su ensayo “Sobre el discurso de Lord Salisbury”: “La lectura del discurso me causó una impresión profundísima” (35). Y nosotros después de leerlo experimentamos una vaga sensación de haber estado charlando con Maeztu, o más incluso, de haber sorprendido sus pensamientos en un momento de reflexión. Cuando el ensayista escribe, nos hace sus contemporáneos, sus amigos y nos permite penetrar en su mundo al entregarnos no sólo sus pensamientos, sino también el mismo proceso de pensar. Esta proyectada sinceridad es en definitiva la que nos gana. ¿Cómo dudar del ensayista cuando éste nos ofrece la confianza del amigo al descubrirnos lo íntimo de sus pensamientos? [...].», Gómez, «9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión», *Teoría del...*, p. 26.



enunciado ensayístico el lector «no pierde la posibilidad de ejercer su facultad de co-creador», una facultad que no posee ante un tratado. Es así cómo deberá ser «un lector co-creador», esto es, aquél que «traiga a vida ese texto ensayístico» para poder «captar su esencia». Le parece a Osses que ésta es la única fórmula para lograr «plantear una base para desde ella llegar a comunicar una interpretación»<sup>973</sup>.

Además, este reconocido «carácter errático» del discurso ensayístico se fundamenta en el hecho de que su escritura no sigue «un plan», sino más bien reproduce «el zigzagueo del pensamiento», mostrándole al lector las «derivaciones, a menudo insospechadas, por donde va configurándose la idea». Se trata de aquello que toma de Unamuno: «escribir un ensayo “a lo que salga”», debido a que en este género «el margen concedido a la divagación y al capricho es mayor que en cualquier otro». De ahí «su flexibilidad y su espontaneidad», justamente ese tipo de rasgos que le sirven al lector para aprehender: «el movimiento natural del pensamiento, el fluir de la idea, el impulso mental en momentos anteriores a la cristalización». Por ello al enunciado ensayístico se lo suele calificar de «soliloquio puesto sobre el papel», producto de un velado «diálogo con el lector» en el cual la «intervención» de quien lee no es que sea «omitida», sino que es sutilmente «diluida en las palabras de quien escribe»<sup>974</sup>.

---

<sup>973</sup> «[...] primeramente, a mencionar la constatación de que se comprueba en los trabajos investigativos la ausencia de ese elemento imprescindible que es el destinatario, identificable como lector en lo que respecta a la obra literaria de creación, provisto del poder que la hace posible; luego, a destacar que el ensayo sí puede —y debe— contener tal elemento, en virtud de su calidad de obra de arte. Esto quiere decir: que *el lector de un ensayo que tenga por tema una crítica o interpretación, no pierde la posibilidad de ejercer su facultad de co-creador, condición de la cual por supuesto se está privado en el caso de enfrentar un estudio.*

Por lo mismo, aunque tal vez redundando, *ha de ser forzosamente un lector co-creador el que traiga a vida ese texto ensayístico; o, de lo contrario, no habrá de captar su esencia.* Quizás de este modo se consiga, por fin, *plantear una base para desde ella llegar a comunicar una interpretación.*», Osses, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», p. 48.

<sup>974</sup> «[...] Con frecuencia el ensayo tiene carácter errático, pues el autor no escribe siguiendo un plan, sino el zigzagueo del pensamiento y presenta ante el lector las derivaciones, a menudo insospechadas, por donde va configurándose la idea. Escribir un ensayo “a lo que salga” —como Unamuno hacía— no quiere decir que será San Antón si barbudo, y la Purísima Concepción si imberbe; significa, simplemente, que en este género el margen concedido a la divagación y al capricho es mayor que en cualquier otro. De ahí su flexibilidad y su espontaneidad, notas muy estimulantes, pues gracias a ellas el lector puede captar —o hacerse la ilusión de captar— el movimiento natural del pensamiento, el fluir de la idea, el impulso mental en momentos anteriores a la cristalización. Por esta razón es fácil entender el ensayo como soliloquio puesto sobre el papel, como parte de un diálogo con el lector en donde la intervención de éste es omitida, sino diluida en las palabras de quien escribe.», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 60.

## PROCESO HACIA LO INSOSPECHADO

Esta «presencia entre líneas del escritor dará al escrito una especial intimidad y familiaridad», que no existe en el tratado. Tal comparecencia del yo ensayístico es lo que permite que la voz pueda proseguir «el ritmo y dirección de sus asociaciones», a la vez que «el lector vaya necesitando acomodarse continuamente a un punto de vista que no le era previsible», aquello que Morón-Arroyo percibe en el ensayismo orteguiano, junto a la consiguiente imposibilidad de «anticipar lo que dirá en la siguiente línea», puesto que «lo que viene después no es casi nunca lo que habíamos esperado» e, incluso, si no se auguran más «posibilidades de un tema», el enunciado orteguiano siempre «tiene más que decir»<sup>975</sup>.

Además, debido a la concentración el yo sobre sí mismo, Paquette sugiere que el discurso ensayístico conforma una «figure de modèle objectivement régressif du point de vue de l'épistémologie de la connaissance». Su aspecto regresivo tiene que ver con su condición de «catalyseur d'une crise», en la cual, «l'individualité n'est que le siège épiphénomènal». Su escepticismo podría definirse como un atributo tanto de «la pensée qui se manifeste dans l'essai» como, así mismo, «du langage par lequel cette pensée prend forme». Es en esto en el que cabe observar el uso que se hace en él de la paradoja que siempre es «une vérité d'ordre poétique»<sup>976</sup>. Porque el ensayo «ne

---

<sup>975</sup> «De esta definición se derivan las siguientes conclusiones: I. La presencia entre líneas del escritor dará al escrito una especial intimidad y familiaridad, ausente del tratado objetivo, permitirá que el autor siga el ritmo y dirección de sus asociaciones y, por consiguiente, el lector vaya necesitando acomodarse continuamente a un punto de vista que no le era previsible. Precisamente una experiencia común en la lectura de Ortega es que nunca podemos anticipar lo que dirá en la siguiente línea. Lo que viene después no es casi nunca lo que habíamos esperado, y cuando creíamos agotadas las posibilidades de un tema, Ortega tiene más que decir.», Morón-Arroyo, «Literatura, filosofía y sistema», p. 48.

<sup>976</sup> «[...] La centration du JE sur lui-même est seule cause du retour, pour le moins inattendu, de la fonction lyrique dans le projet discursif. Et c'est en cela que par rapport à la pensée scientifique au milieu de laquelle il prend naissance, l'essai fait figure de modèle objectivement régressif du point de vue de l'épistémologie de la connaissance. Et s'il est régressif c'est qu'il est par excellence le catalyseur d'une crise — crise dont l'individualité n'est que le siège épiphénomènal, et "l'état du monde", le prétexte: en fait, c'est la conscience humaine qui se distend. Le scepticisme (entendu dans le sens le plus général, non pas seulement comme doctrine philosophique) est un attribut aussi bien de la pensée qui se manifeste dans l'essai que du langage par lequel cette pensée prend forme. D'où l'utilisation qui y est faite du paradoxe, qui est une vérité d'ordre poétique. [...]» [(...) La concentración del YO sobre sí mismo es a causa del retorno, por el menos esperado, de la función lírica en el proyecto discursivo. Y es en este en el que con respecto al pensamiento científico en el medio de la cual tiene su nacimiento, el ensayo hace una figura de modelo objetivamente regresivo respecto al punto de vista de la epistemología del conocimiento. Y si es regresivo es porque es por excelencia el catalizador de una crisis — crisis donde la individualidad no es más que el asiento epifenomenal y el "estado del mundo", el pretexto: en suma, es la conciencia humana que se distiende. El escepticismo (entendido en el sentido más general, no solamente como doctrina filosófica) es un atributo también del

s'exprime que par paradoxes», porque es un discurso que se acerca a «la vérité sans la délivrer tout à fait»; lo es porque «le caractère des liens qui unissent le JE générateur du discours à l'objet de sa réflexion est irréductiblement paradoxal». Porque la paradoja es la «forme douloureuse et presque grimaçante» que toma «une certaine qualité de vérité»<sup>977</sup>. Por lo tanto, la sorpresa de lo inesperado y, en consecuencia, el encuentro constante con las paradojas que el enfoque argumental va a ir disolviendo será un rasgo permanente del género.

¿Puede haber alguna paradoja más aguda que la de buscar en el «insulto» el origen de la diplomacia? De eso es capaz de convencer Sánchez Ferlosio a su lector en uno de sus retazos más concentrados. Inicia haciendo la genealogía que busca ese origen de la diplomacia. Por un lado el «insulto» se comprende como el lugar más bajo de la relación verbal entre individuos, que se acerca al límite mismo de la ausencia de diálogo y la violencia física. Pero entonces plantea ese gesto tan propio de la indagación ensayística: trastoca el punto de vista y lo sitúa en la misma violencia. Desde ésta, el insulto se aprecia en positivo porque es el primer estadio que permite la ausencia de la agresión y el establecimiento de una relación únicamente verbal. Es entonces cuando echa mano de un argumento antropológico que viene a definir el insulto como una manera de representar verbalmente la agresión física que no se da.

(*Sobre el origen de la diplomacia.*) Desde el ideal del diálogo más franco y amistoso, la palabra va bajando a la sutileza, a la argucia, al sofisma, al retorema, al sarcasmo y finalmente a insulto, que es el umbral mismo de la *no-palabra*, pues tras él, como suele decirse, «se llega a las manos», esto es, a la agresión física. Pero mirándolo al revés, desde la lucha física, el insulto aparece como un peldaño superior, como una mediación, como una tregua que suspende el contacto corporal. El insulto es, por tanto, una fórmula humana de lo que los etólogos llaman, entre los animales, «ritualización de la agresión intraespecífica». El insulto fue la forma más primitiva, originaria, de la diplomacia, en la medida en que ésta es el arte de resolver por acuerdos de palabra lo que podría llevar a conflictos armados.

A mediados de 1984, el gran periodista norteamericano James Reston escribía en el *New York Times* que mientras para los europeos la diplomacia era un

---

pensamiento que se manifiesta en el ensayo como también del lenguaje por el que este pensamiento toma forma. De ahí el uso que se hace de la paradoja, que es una verdad de orden poético. (...)], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 83.

<sup>977</sup> «[...] Si l'essai ne s'exprime que par paradoxes, approchant la vérité sans la délivrer tout à fait, c'est que le caractère des liens qui unissent le JE générateur du discours à l'objet de sa réflexion est irréductiblement paradoxal. Et le paradoxe est la forme douloureuse et presque grimaçante que prend, parvenue à une certaine hauteur, une certaine qualité de vérité. [...]» [(...) Si el ensayo no se explica sino por paradojas, acercándose la verdad sin librarla del todo, es que el carácter de los vínculos que unen el Yo generador del discurso y el objeto de su reflexión son irreductiblemente paradójicos. Y la paradoja es la forma dolorosa y casi burlesca que toma, alcanzando una cierta altura, una cierta calidad de verdad. (...)], *ibidem*.

ejercicio de compromisos recíprocos, para Mr. Reagan era una lucha con ganadores y perdedores. ¿Empieza una regresión de la diplomacia hacia su origen?<sup>978</sup>

Esclareciendo el valor positivo del «insulto», frente a su habitual connotación negativa y ubicándolo como primer antídoto contra la violencia, se consigue atraer al lector para que incorpore ese aserto que suscitaba una inmediata contradicción. Para eso nada mejor que dar esa «prueba real» que seguramente ha suscitado esta valoración del insulto y que como tantas veces en Sánchez Ferlosio, lo halla en una expresión periodística: la calificación del tipo de diplomacia que comprende y ejerce el infausto presidente americano sugiere esa «regresión» de la diplomacia a sus orígenes, al «insulto». Es con estas formas cómo efectúa su labor de «“intelectual de microscopio”», procurando ensanchar así «el horizonte del conocimiento», diseminando distintos «alicientes intelectuales» mas, siempre «golpeando con acierto en el clavo, clavo fijo o nuevo, imprevisto, sugerente»; alcanzando aquello que Bayal describe como la «irrefutable condición de maestro: enseña pensamiento y enseña a pensar»<sup>979</sup>.

En una de sus ocasiones más lúcidas, Fuster usa una frase del mandarín de la intelectualidad europea: Sartre<sup>980</sup>, de quien caza al vuelo una aseveración bien coherente con su existencialismo y que, al presentarse súbitamente al lector en el umbral mismo de su artículo, es fácil que sea recibida con asentimiento por parte de quien lee, como Fuster debe sospechar que será recibida por su «aquiescente» auditorio. Incluso es él mismo el que comparte tal consentimiento inicial a esa aseveración, trazada para ser afablemente asumida, por encima de la hipérbole que para ello se ha empleado. Pues, por debajo de la exageración, se detecta un principio digno.

---

<sup>978</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 46.

<sup>979</sup> «Cuarenta años lleva, pues, en fin, Ferlosio ensanchando el horizonte del conocimiento (“intelectual de microscopio”, dijo alguien), aportando alicientes intelectuales y golpeando con acierto en el clavo, clavo fijo o nuevo, imprevisto, sugerente. Ha adquirido la irrefutable condición de maestro: enseña pensamiento y enseña a pensar. [...]», Bayal, «9. Ferlosio y el ensayo», *El desierto...*, p. 123.

<sup>980</sup> Este artículo «Els escúpols de M. Sartre» tuvo su primera aparición periodística en *El Correo Catalán*, el 12-IX-1962, reapareciendo luego en *L'home, mesura...* en 1967. De manera que se inserta en la fase última de la fama de Jean Paul Sartre, cuando ya ha publicado la mayoría de su obra filosófica y literaria y se está convirtiendo en un paradigma de intelectual comprometido. Se sitúa, pues, justo un par de años antes de su rechazo al Premio Nobel de Literatura (1964) y otros más antes de su intervención en La Sorbona durante el Mayo del 68, antes de su retirada de la actividad pública y el cierre de su obra en 1971, debido al agravamiento de su salud, hasta su final en 1980. Es en una ocasión de su actividad comprometida, en este caso con el pacifismo, es donde aparece esa frase. Posiblemente se trate del «Congreso internacional para el Desarme general y la Paz» que el Consejo Mundial de la Paz convocó en Moscú entre el 9 y el 14 de Julio de 1962, dos meses antes del artículo fusteriano.

«Sóc d'aquells qui prefereixen una vida humana a la catedral de Chartres.» Així, literalment, ho va dir J. P. Sartre, davant l'aquiescent auditori d'un congrés internacional de pacifistes. I, per cert, no seré pas jo qui li reprotxi la frase. Almenys, em sento incapaç de reprotxar-la-hi en la mesura que expressa, amb detonant exageració, un principi digne dels millors encomis [...].<sup>981</sup>

El principio humanitario de defensa de la vida humana lo comprende como perfectamente encomiástico, tras hacer un repaso a las vicisitudes de una historia que parece haber progresado en su menosprecio por el ser humano. De ahí que recuerde que, en ese marco, el humanitarismo no lo ha tenido fácil para hacerse oír, de donde se deriva la exageración en ese aserto sartriano, de la que ya ha avisado. A partir de la intuición de esta desmesura, llevará de la mano a su lector desde ese primer recibimiento positivo hacia una puesta en claro del desajuste que entraña tal frase.

[...] L'«humanitarisme» sempre ha clamat en el desert. Potser per això es veu obligat, en ocasions, per fer-se sentir, a carregar d'èmfasi la seva repulsa. L'afirmació de Sartre em sembla proferida des d'aquesta línia.

Perquè, en definitiva, allò que ja no trobo excessivament lògic és que la disjuntiva més urgent hagi de ser la que el filòsof francès proposa: o una vida humana o una excelsa catedral gòtica. Dubto que, en realitat, pugui plantejar-se el problema en aquests termes. [...].<sup>982</sup>

La estructura disyuntiva es la base de esa hipérbole. La dualidad está decantada hacia una parte muy aventajada debido al peso de lo que supone una vida humana frente a lo que sólo es un producto humano. En lugar de sucumbir ante esas dos posibilidades que sólo permiten una salida, no acepta la estructura misma de dos polos cuya resolución aboca a una decisión binaria, atendiendo a las palabras del filósofo.

De modo que Fuster ha situado la atención del lector ante otro problema, no ya ante la naturaleza de las dos opciones como quiere el pensador, sino en el «porqué» de ese decidir dentro de una dualidad excluyente. Para hacer evidente la poca consistencia de esa estructura, va a replicarla variando el polo destinado al descarte de la catedral de Chartres, por algo mucho más difícil de dejar a un lado, jugando con el mismo sesgo exagerado del que se ha servido Sartre. Todo eso después de recodar

---

<sup>981</sup> Fuster, «Els escrúpols de M. Sartre», *L'home, mesura...*, pp. 198-199.

<sup>982</sup> *Ibidem*, p. 199.

que, atendiendo a la práctica, los grandes estrategas han solido gastar vidas por metas muy modestas.

[...] Jo no demanaria, posem per cas, que Sartre digués: «Prefereixo una sola vida humana al triomf sobre el nazisme.» Però, abans de decidir-se per la catedral de Chartres com a membre de l'alternativa, tenia al seu abast coses més absurdes.<sup>983</sup>

Tras ésta y otras probaturas sobre la disyuntiva sartriana, le hace ver a su lector que el problema está en que si en un lado de la balanza se coloca una «cosa» por distinta que sea su naturaleza e importancia, mientras que en el otro se ponga una vida humana, siempre se produciría la misma reflexión del filósofo, inclinada hacia esa única vida. Ante tal «escrúpulo» refinado y sistemático ve un peligro de paralización y un «estèril desistiment»<sup>984</sup>. Fuster sigue la cita recordando que Sartre ha rechazado que la catedral valga más que una vida humana, porque si ésa se salva no podrá reemplazar la vida perdida y, al fin, si quedan individuos vivos, siempre podrán reconstruirla.

Ante tal paralización, Fuster indica que el problema podría solucionarse si se mide y jerarquiza el valor de esa «cosa» que puede pedir alguna vida, replicándole a Sartre que: «certes “coses” que costen vides, si no produeixen vides que reemplacen aquestes, almenys afavoreixen o milloren els supervivents»<sup>985</sup>; lo cuál sería el caso exacto de ese «triomf sobre el nazisme» que Fuster coloca en la disyuntiva sartriana y que, sin duda, apela incisivamente al propio pensador, cuya vida como la de tantos mejoró gracias a tantas vidas extranjeras (además de francesas, obvio), gastadas en la liberación de su país. De nuevo puede aparecer su habitual y sutil ataque *ad hominem*, esta vez hacia Sartre y su inexistente labor contra la ocupación nazi<sup>986</sup>.

Más adelante, se sirve de otra parte de su alocución que constituye una variante del mismo aserto inicial en torno a la catedral, ahora con otro edificio emblemático: el Partenón: «“Quan els soldats de l'imperialisme defensen el Partenó,

---

<sup>983</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>984</sup> *Ibidem*.

<sup>985</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>986</sup> A Sartre le tocó participar en el ejército francés como meteorólogo —nada menos— y, además, sólo estuvo en combate durante menos de un mes, debido a la instantánea invasión alemana. Fue hecho preso tras el armisticio durante ocho meses (Junio 1940-Marzo 1941) y se sospecha que fue liberado por la mediación del escritor fascista y colaboracionista Pierre Drieu de la Rochelle. Después de ello Sartre (como Beauvoir) no llevó a cabo ni una sola actividad en contra de la ocupación nazi, ni mucho menos alguna acción en la resistencia francesa, cosa que le fue reprochada durante largo tiempo. Quizá por eso Fuster tome como hipótesis el «triomf del nazisme» para contradecir la áulica disyuntiva de quien no contribuyó precisamente a evitarlo.

en realitat és el Partenó qui defensa l'imperialisme.'»». En este caso, la argumentación sartriana está más avanzada y directamente indica lo que sucedería si se aceptara lo que Sartre desacreditaba en la frase anterior (que la catedral de Chartres valiese más que una vida humana), pero aplicado al caso del Partenón en el asedio veneciano a la Atenas turca de 1687. El resultado sería el mismo caso que pretendieron los turcos con el Partenón<sup>987</sup>: bajo la falacia de que lo están protegiendo, en verdad son ellos los que se parapetan tras él, como chantajeando a su enemigo tras la amenaza a un inocente. En el sentido que, como la preservación del Partenón —igual que la de la catedral de Chartres— vale más que una vida humana, entonces ése vale más que la barbarie que los imperialistas otomanos puedan perpetrar sobre las vidas de los vecinos de ese monumento.

De nuevo, ante lo humanitario y el tono de rebeldía frente al dominio que emana de la bienintencionada frase sartriana, vuelve a ser fácil que el lector se decante a su favor, asumiéndola casi como obvia. Así lo hace Fuster, dándola por buena pero, inmediatamente, la enrarece al proseguir su misma lógica hasta un planteamiento último: si en verdad es el Partenón quien defiende al imperialismo y no al revés, entonces: «caldrà destruir el Partenó per a destruir l'imperialisme?». A partir de ahí, tras descartar esta lógica devastadora —que por otra parte es la que acaeció realmente en ese caso—, acaba desvelando la función propia del ensayo: si era una mentira del imperialismo que éste estuviera defendiendo al Partenón, lo que se debería hacer es desmontar esa falacia que el poder ha impuesto sobre el monumento y no hacer responsable a éste de la defensa de ese poder. Quizá entre todo ello ronde un caso muy cercano al momento de las palabras de Sartre y muy paralelo al del Partenón en el enfrentamiento entre venecianos y turcos: el de la Abadía de Montecassino durante el combate entre las tropas nazis y las aliadas<sup>988</sup>.

---

<sup>987</sup> Se refiere al hecho de que el imperio otomano, que poseía Atenas desde 1456, debieron defenderse de un asedio de la República de Venecia en 1687. En éste se produjo el caso que cita Sartre: el Partenón que se había conservado desde el 432 a. C. con distintos usos religiosos, acabó siendo empleado por las tropas turcas como polvorín. Según cuenta la leyenda, el almirante veneciano que dirigía el asedio, Francesco Morosini, conocía ese nuevo uso, lo cual reclamaría por su parte clemencia para que ese monumento emblemático no fuera bombardeado. Es en este punto en el que Sartre sugiere que el imperialismo turco se protege con el Partenón con el ardid chantajista de convertirlo en almacén de explosivos, esperando la indulgencia de los atacantes. Es por eso que Sartre sugiere que es el Partenón el que está protegiendo a ese imperialismo. Lo supiera el mando veneciano o no, un cañonazo impactó en ese edificio tan expuesto debido a su posición, que supuso la explosión de todo el polvorín destruyendo en buena parte ese edificio tras aproximadamente 2119 años. Ahí surge la pregunta fusteriana: ¿hacía falta destruirlo como hicieron los venecianos?, ¿o bastaba con «desmistificarlo»?

<sup>988</sup> Algo parecido se llevó por delante la decana de las abadías benedictinas, la de Montecassino (sur del Lacio) el 15 de febrero de 1944, víctima de un descomunal bombardeo preventivo anglo-

[...] «Quan els soldats de l'imperialisme defensen el Partenó, en realitat és el Partenó qui defensa l'imperialisme.» Aquestes altres paraules de Sartre són perfectament subscribibles: per mi, en tot cas. Però, caldrà destruir el Partenó per a destruir l'imperialisme? Sí, ben mirat, la presumpta defensa del Partenó no és més que una superxeria, ¿podem seguir creient —o proclamant— honradament que «el Partenó defensa l'imperialisme»? Al meu veure, basta «desmistificar» les asseveracions dels «defensors». O això o el Partenó no tindria cap sentit.

I el Partenó, i Chartres, i la «cultura», tenen, sí, un sentit: el tenen fins i tot per a aquells que n'ignoren l'existència i que estan exclosos de la seva participació. Encara que només fos per a remeiar la indignència d'aquests, caldria «salvar» Chartres o el que sigui. A canvi de vides humanes? ¿Immolant homes —com se n'immolen per a «salvar» una collita, una fàbrica, un arsenal, quan els amenaça la inundació, el foc o l'enemic armat?<sup>989</sup>

La acción para salvar a ese objeto de las maquinaciones que sobre él ha urdido el discurso establecido sólo puede partir de descomponer ese enunciado mendaz de los que se guarecen tras un edificio que es ajeno e inocente de tales maledicciones. Es decir lo que desliza exactamente Fuster: «“desmistificar” les asseveracions dels “defensors”», quitar la mentira —esa mistificación o *mezcla* impropia de argumentos— de los discursos impuestos por el dominio en torno a ese objeto real que monopoliza y manipula para mantenerse en el poder<sup>990</sup>.

---

americano, para evitar las posiciones alemanas que esa atalaya estratégica podían estar albergando durante la durísima batalla que tomó el nombre del monasterio, en la que los aliados pretendían —y lograron— romper la «Línea Gustav» y avanzar sobre Roma (4 de enero-19 de mayo de 1944). Igual que los turcos, las tropas alemanas afirmaron que el monumento estaba vacío de soldados y armas para evitar que éste fuera víctima de las bombas aliadas pero, de nuevo como en el Partenón, fue atacado por desconfianza de una información que acabó siendo cierta, al punto que el ejército aliado lo calificó como un fatal error táctico.

<sup>989</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>990</sup> El neologismo que Fuster utiliza «desmistificar», obviamente proviene de la suma del prefijo *des-* que implica la inversión del sentido de su radical, el verbo catalán *mistificar*: «1 v. tr. Falsejar, 2 v. tr. Enganyar (algú) abusant de la seva credulitat.» (*DIEC*), idéntico a su traducción en castellano: *mistificar* «Tb. mixtificar. Del fr. *mystifier*; la forma *mixtificar*, con infl. de mixto. 1. tr. Engañar, embaucar, 2. tr. Falsear, falsificar, deformar.» (*DRAE*). De modo que este neologismo no incorporado al lexicón ni de una ni otra lengua, significa eso que ya expone Fuster: retirar la falsedad y el engaño subsiguiente que existe en un discurso. Pero es fácil que se pueda producir una confusión con su casi homónimo *desmitificar*, término con mucho predicamento en el pensamiento occidental y que, en el caso de esta muestra de ensayistas, será usado por Savater básicamente en negativo como sucede en *La infancia...*, como aquella devaluación de lo mítico que debería ser lo contrario a lo que aspirar un narrador, pero también en algún caso lo hace en positivo como en «Apología del sofista», al concebirlo como un proceso de quitar la mitificación de ciertas palabras para que no sean tomadas como absolutas. El término fue especialmente divulgado en los distintos títulos de Mijaíl Bajtin, en el sentido en que lo explica Iris Zavala (en cursiva): «La re-acentuación que sugiero tiene por objeto estudiar la función y el papel que desempeñan algunos textos en nuestra sociedad, examinar las formas que median, las formas en que se apropian y se reescriben, y los medios en la “industria cultural” se los apropia. Así concebida la empresa de construir una teoría hermenéutica crítica es un ejercicio político para *desmitificar* y desenmascarar, dejar “hablar” los artefactos culturales y que nos cenen los usos y las funciones a que han sido sometidos a lo largo de la historia. De tal manera que podamos desautorizar esas formas vacías que han servido como justificación de las modernas estrategias de



Sólo así ese objeto puede «tener sentido», aquél más certero y que provenga de atenderlo únicamente como tal, una vez desbrozado de las «aseveraciones» de los dominantes que lo han desvirtuado. Por tal sentido que está ahí siempre que alguien quiera sinceramente «participar» de él, que está incluso para esos que lo ignoran o para los que lo mistifican. Pues al contrario de cómo pudiera parecer en la última afirmación del razonamiento, esos objetos tienen un sentido en sí, más allá del que quieren imponerle los que los mistifican.

Es entonces cuando responde afirmativamente al dilema sartriano: ¿cabe salvar Chartres o el Partenón? Sin embargo, añade el contrapeso extremo con el que juega Sartre: «¿A canvi de vides humanes?» e incluso lo acerca a un caso más verosímil: ¿poniendo en riesgo vidas, y pudiendo perderlas, como cuando cotidianamente se trata de salvar algún producto humano? En este punto, el más delicado en esta contradicción de las palabras del gran filósofo, el argumento parece que va a abocar al lector, definitivamente, a su desacato final con la aseveración dura, pero ya meridiana, que asintiera: «sí, aun a coste de alguna vida humana».

Sin embargo, el curso meditativo hace un meandro más e implica otro gesto que, junto al anterior de «desmistificar», es el constitutivo del ensayo: el empleo de la subjetividad no sólo como emisor del discurso, como voz e interlocutor con un lector, sino como banco de pruebas de la cuestión tratada. De manera que, al pensar en el sujeto inmolado por ese objeto salvado, al «ponerse en su lugar» no puede acabar de confirmar el propio argumento desautorizador que ha ido elaborando. Porque termina confesando con franqueza su personal punto de vista ante la deducción de su argumento y ese posible «sí» al trueque de objeto salvado frente a vida humana. Todo ello con su calculada sorna y una llamada a su lector para que haga el mismo ejercicio de empatía con esa víctima salvadora de algún patrimonio.

Costa esforç de dir que sí. Sobretot si un es posa en el lloc de la possible víctima. No tinc el menor inconvenient de confessar que, acceptant la hipòtesi, jo preferiria salvar «la meva» vida que no que se salvés la catedral de Chartres, el Partenó i el catàleg íntegre del patrimoni artístic de la humanitat. Ho sento, però sóc així de mesquí. No sé si algun dels meus lectors se sentiria amb millor disposició par a l'heroisme cultural. El felicitaria per això. Sempre resulta consolador de saber que hi ha algú capaç de sacrificar-se en aquest terreny. Però, anècdota personal a part, i donant per bons els hàbits que regeixen el comportament de les institucions i les idees

---

dominio; más en concreto: todo texto es manipulable, y se le somete con gusto a “decir” los mensajes más contradictorios. Comprender los usos de la re-actuación es, de hecho, una llamada a la insumisión.», Iris M. Zavala, *Escuchar a Bajtin*, Mataró, Literatura y Ciencia, 1996, pp. 197-198.

dels doctrinaris, les preguntes anteriors han de ser contestades amb un sí. Posat a parir<sup>991</sup>, Sartre contestaria que sí. *Malgré lui*.<sup>992</sup>

El sarcasmo trasparenta clarament la vivència sincera de ese planteamiento abstracto: «jo preferiria salvar “la meva” vida», no sólo más que los dos edificios del ejemplo, sino del mismísimo «catàleg íntegre del patrimoni artístic de la humanitat». Ante eso, el itinerario deductivo se le sigue presentando al lector en plena marcha, en el proceso de ir configurándose y siendo capaz de contradecirse al *casi* resultado de su argumentación, cuando aplica tal resultado a su propia vivencia subjetiva. Ante su confesada «mezquindad», apela a su lector por si opinase lo contrario.

De manera que el lector, que ha proseguido ese decurso argumental con tantos zigzags: mostrando dos citas de una autoridad que el yo ensayístico le presenta positivamente al lector y que luego va contradiciendo desde dentro de la misma lógica de esas citas. Pero cuando va a desembocar en una deducción cruda aunque certera, según todo ese proceso deductivo, entonces el yo ensayístico se pone a sí mismo como prueba y ofrece una sentencia contraria a ésta que provenía de todo el argumento del ensayo y, junto a esto, el lector se ve interpelado a hacer lo mismo que el yo ensayístico y ensayar en sí tal argumento.

De modo que por un instante el curso argumental ha vuelto a hacer otro meandro y, en su conclusión, éste se queda en el limbo de una contradicción entre una deducción más general y otra más íntima. No obstante, en las últimas líneas, acaba reafirmando la deducción de toda la espiral argumental aceptando un «sí» ante ese dilema, contra la posición de Sartre valorando la vida (objeto < vida), a pesar de que el yo ensayístico ha coincidido con el planteamiento del filósofo, al comprenderlo personalmente. Así, acaba afirmando su posición elaborada de mano del lector, sosteniendo la valoración del objeto cultural, a pesar de alguna vida humana (objeto > vida). Es más, sugiere que el propio Sartre, fuera de ese ambiente áulico y sometido a una crítica como a la que Fuster ha impuesto a las ocurrencias del filósofo, él mismo también hubiera aceptado ese «sí». Como de alguna manera les ha sucedido a ambas frases desarticuladas desde sí mismas, progresándolas en su lógica y llevándolas a sus últimas consecuencias.

---

<sup>991</sup> La expresión posar a parir en su versión castellana no está recogida por el *DRAE* pero sí tiene presencia en el habla coloquial y responde aproximadamente a lo mismo que su definición en catalán: «criticar grandemente» (*DIEC*).

<sup>992</sup> *Ibidem*, pp. 201-202.

La atención del lector se ha visto efectivamente implicada en ese razonamiento y en ese vaivén de adhesión y rechazo de sendas sentencias nimbadas de autoridad. Hasta tal punto es este movimiento basculante que, incluso, cuando se supone que va a dar con la decantación final de ese juicio, éste se bifurca, porque se pone en duda y es sólo en el último instante en el que modestamente se sanciona sin ningún aspecto de colofón que lo remarque. Con ello logra sumir al lector en la complejidad de cualquier certeza y la necesidad de hacerse cargo de la pluralidad y la contradicción, acercándose a lo que ocurre siempre en el diálogo.

Cabe notar con este caso cuál es la relación de Fuster con el existencialismo, ante el cual no se rinde a la seducción de sus planteamientos ni a su fama, sino que trata de «recuperar certs aspectes, reelaborant-los i integrant-los», dentro de un humanismo que toma la existencia como un argumento más, pero con un rasgo que lo distingue del existencialismo encabezado por Sartre: es una cuestión «destranscendentalitzada»<sup>993</sup>. Porque está claro que para Fuster, la «funció social de l'intel·lectual» debe ser aquella que se centra en «delatar, posar en evidència, definir i diagnosticar», todo aquello que «el mateix sentit comú de la col·lectivitat intueix», justo la función que no cumple en este caso el intelectual del momento por antonomasia y que Fuster aplica al mismo nivel del lector y esa «raó comuna» que ambos comparten, y de la que el intelectual debería dar «sentit lingüístic» así como «consistència teòrica» para que pueda comprenderse como una propuesta «vàlida i útil». Porque para éste, el ensayista debe asumir que, en el fondo, «la gent no s'enganya quant als impulsos ètics i socials expressats de forma crítica» mientras que el posible yerro estará, más bien, en el aspecto de su «formulació crítica»<sup>994</sup>.

Su gesto de «centaure de filòsof i poeta» está en la operación que es capaz de ejecutar: «escenifica una confessió pública on les idees es fabriquen» ante su lector en la cual estas ideas son evaluadas a través de «certes evidències circumstancials, ben

---

<sup>993</sup> «[refiriéndose al existencialismo] Allò remarcable és el fet que Fuster s'hagi resistit a la seducció d'un dels *ismes* més potents dels darrers temps. I que, sense restar-ne al marge ni ser-ne indiferent, n'hagi sabut recuperar certs aspectes, reelaborant-los i integrant-los, coherentment, en un humanisme que considera l'existència, com a argument, però, això sí, destranscendentalitzada.», Riera, *La raó moral...*, p. 77.

<sup>994</sup> «La funció social de l'intel·lectual consistirà a delatar, posar en evidència, definir i diagnosticar, allò que el mateix sentit comú de la col·lectivitat intueix. Segons Fuster, hi ha una raó comuna, la qual l'intel·lectual ha de dotar de sentit lingüístic i de consistència teòrica per tal que esdevingui vàlida i útil com a proposta. És a dir, l'intel·lectual, lluny d'instal·lar-se en una superestructura teòrica, ha de partir de la base que la gent no s'enganya quant als impulsos ètics i socials expressats —implícitament o explícita— de forma crítica; en qualsevol cas, l'error rau en ordre a la formulació crítica que precisament ell haurà d'instrumentar.», Riera, «Un il·lustrat del segle XX», *Rellegir Fuster*, p. 59

personals, biogràfiques, fisiològiques en últim terme», haciendo suyo ese uso montaigneano de «la fisiología com a part del seu jo»<sup>995</sup>, con lo cual consigue abrir la meditación al lector. La complejidad de la fórmula ensayística fusteriana estará, por tanto, en su mezcla de «la crítica del coneixement establert i el plaer del discurs», al invitar a su receptor a un «camí de coneixença» en el que se produce un «viatge de plaer amb itinerari turístic i vocació gairebé contemplativa»<sup>996</sup>.

En esto consiste la implicación del lector en el desmontaje del discurso establecido. Su acción se centra en: «idear hipótesis poniéndolas a prueba», como «vías exploratorias de la realidad», por lo cual, el enunciado ensayístico «nunca puede ser concluyente» al no haber «ninguna evidencia disponible que pueda confirmarlas de un modo definitivo»<sup>997</sup>. Pues el discurso se mueve en un lugar ambiguo entre «dos terrenos» —como observa Musil—, pues asume «de la ciencia la forma y el método», mientras que «del arte, la materia». Por ello se intenta «crear un orden», a la vez que «no ofrece figuras» sino un «encadenamiento de ideas, lógico por tanto» y «parte de unos hechos que también relaciona», como hacen las «ciencias de la naturaleza». Pero sus «hechos no son observables en general» a la vez que su «encadenamiento es en muchos casos singular». Es decir que en éste «no hay solución total», sino una «serie de soluciones particulares», aunque «expresa e investiga»<sup>998</sup>.

El discurso ensayístico debe ser capaz de: «to indicate a case of a problem that is apt to occur in ordinary life and suggest the theory of it» —calcula Benson— siendo capaz de vislumbrar «what it is that makes our moods resolute of fitful», o por

---

<sup>995</sup> «[...] Centaure de filòsof i poeta, l'assagista escenifica una confessió pública on les idees es fabriquen, davant els ulls connivents dels lector, avalades o verificades per mitjà de certes evidències circumstancials, ben personals, biogràfiques, fisiològiques en últim terme. Fuster ha insistit sovint en la incorporació que Montaigne fa de la fisiologia com a part del seu jo.», Salvador, «La reflexió sobre el fet literari», *Fuster o l'estratègia del centaure*, pp. 44-45.

<sup>996</sup> «La fórmula de l'assaig és complexa. Combina, pel cap baix, la crítica del coneixement establert i el plaer del discurs. El camí de coneixença que l'assaig proposa i practica és el del viatge de plaer amb itinerari turístic i vocació gairebé contemplativa. [...]», Salvador, «La reflexió sobre el fet literari», *Fuster o l'estratègia del centaure*, p. 45.

<sup>997</sup> «Con todo derecho podría tomarse este rasgo como el tercer carácter del ensayo, un pensamiento conjetural en el sentido popperiano de idear hipótesis poniéndolas a prueba, como vías exploratorias de la realidad. Ensayo que nunca puede ser concluyente porque no hay ninguna evidencia disponible que pueda confirmarlas de un modo definitivo. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 24.

<sup>998</sup> «Entre estos dos terrenos se encuentra el ensayo. Tiene de la ciencia la forma y el método. Del arte, la materia. (De la vida, ya no sería correcto afirmarlo, pues ésta abarca también lo que sucede conforme a ley. Es en la parte en que se asemeja al arte en lo que se pensaba al decir más arriba el terreno de la vida). El ensayo trata de crear un orden. No ofrece figuras sino un encadenamiento de ideas, lógico por tanto, y al igual que las ciencias de la naturaleza parte de unos hechos que también relaciona. Sólo que estos hechos no son observables en general, y también su encadenamiento es en muchos casos singular. No hay solución total, sino tan sólo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga.», Musil, «[Sobre el ensayo] [Sin título- ¿Alrededor de 1914?]', p. 342.

qué razón «we act consistently or inconsistently», así como qué «it is that repels or attracts us in our dealings with other people» o cuales son «our private fancies»<sup>999</sup>.

Opuesto al novelista, para el ensayista su pretensión se basa en «to keep the homely materials in view» y lo hace para «to face actual conditions, not to fly from them»<sup>1000</sup>.

De modo que el ensayista sería, en su «particular fashion», algo así como: «an interpreter of life, a critic of life», pues aunque no ve la vida como el historiador, el filósofo o el poeta, sin embargo: «he has a touch of all these». Su interés no está en «discovering a theory of it all» o «fitting the various parts of it into each other». Fundamenta su labor en su particular método analítico, centrado en: «observing, recording, interpreting», tal y como los objetos le golpean y permitiendo que su fantasía juegue «over their beauty and significance». Porque ese yo ensayístico atiende al encanto y la calidad de las cosas, pretendiendo «to put it all in the clearest and gentles light», con un objetivo vital como es hacer que los demás aprecien de otro modo la vida para así preparar para afrontar: «its infinite variety and alike for its joyful and mournful surprises»<sup>1001</sup>.

---

<sup>999</sup> «[...] The essayist ought to be able to indicate a case of a problem that is apt to occur in ordinary life and suggest the theory of it, to guess what it is that makes our moods resolute of fitful, why we act consistently or inconsistently, what it is that repels or attracts us in our dealings with other people, what our private fancies are. [...]» [(...) El ensayista debe ser capaz de indicar un caso de un problema que puede ocurrir en la vida cotidiana y sugerir su teoría, adivinar qué es lo que hace que nuestros estados de ánimo se resuelvan de forma irregular, por qué actuamos de manera consistente o inconsistente, qué es lo que nos atrae o nos repele en nuestras relaciones con otras personas, cuáles son nuestras fantasías privadas. (...)], Benson, «The Art of the Essayist», p. 9.

<sup>1000</sup> «The essayist is the opposite of the romancer, because his one and continuous aim is to keep the homely materials in view; to face actual conditions, not to fly from them. We think meanly of life if we believe that it has no sublime moments; but we think sentimentally of it if we believe that it has nothing but sublime moments. The essayist wants to hold the balance; and if he is apt to neglect the sublimities of life, it is because he is apt to think that they can take care of themselves; and that if there is the joy of adventure, the thrill of the start in the fresh air of the arrival, yet there must be long spaces in between, when the pilgrim jogs steadily along, and seems to come no nearer to the spire on the horizon or to the shining embanked cloudland of the West. [...]» [El ensayista es lo opuesto al novelista, porque su único y continuo objetivo es mantener a la vista los materiales caseros; para enfrentar las condiciones reales, no para huir de ellas. Pensamos con tacañería en la vida si creemos que no tiene momentos sublimes, pero pensamos sentimentalmente si creemos que no tiene más que momentos sublimes. El ensayista quiere mantener el equilibrio y si es capaz de descuidar las sublimidades de la vida es porque es capaz de pensar que éstas se pueden cuidar por sí mismas y que si existe la alegría de la aventura, la emoción del comienzo en el aire fresco de la llegada, sin embargo, debe haber grandes espacios en el medio, cuando el peregrino se mueve lentamente y parece no acercarse a la aguja del Horizonte o al brillo de las nubes del Oeste.], *ibidem*, p. 11.

<sup>1001</sup> «The essayist, then, is in his particular fashion an interpreter of life, a critic of life. He does not see life as the historian, or as the philosopher, or as the poet, or as the novelist, and yet he has a touch of all these. He is not concerned with discovering a theory of it all, or fitting the various parts of it into each other. His works rather on what is called the analytic method, observing recording, interpreting, just as things strike him, and letting his fancy play over their beauty and significance; the end of it a being this: that he is deeply concerned with the charm and quality of things, and desires to put it all in the clearest and gentles light, so that at least he may make others love life a little better and prepare them for its infinite variety and alike for its joyful and mournful surprises.» [El ensayista, pues, es, en su

Esta incursión en el objeto, tendrá que alcanzar, pues, esta precisa acción indagadora sobre su asunto, mas debe hacerlo implicando siempre a su lector para que éste se sienta llamado a participar en ese desmontaje del discurso establecido que se ha pretendido indagar. Para hacerlo, necesitar activar el discurrir del propio lector para que se adentre por el circuito que le propone el ensayo, para lo cual debe ser capaz de sugerirle que está inmerso en una suerte de diálogo traspuesto con el yo ensayístico que se presenta en el discurso. Al mismo tiempo, la atracción del lector también se logrará si el proceso de desmontaje al que se le invita a transitar es suficientemente veraz como para que el lector no sepa cómo va a concluir e incluso pueda ser llevado, por sus propio discurrir, a unas posiciones nuevas e insospechadas para sí mismo.

---

particular manera, un intérprete de la vida, un crítico de la vida. No ve la vida como el historiador, ni como filósofo, ni como poeta, ni como novelista y sin embargo tiene un toque de todo esto. No está interesado en descubrir una teoría de todo esto, ni en encajar las diversas partes de éstas entre sí. Sus obras se basan más bien en lo que se llama el método analítico, observando lo registrado, interpretando, tal como las cosas le golpean, dejando que su fantasía juegue sobre su belleza y significado. El fin de esto: que él está profundamente preocupado por el encanto y la calidad de las cosas, y desea ponerlo todo en la luz más clara y suave, para que al menos pueda hacer que otros amen la vida un poco mejor y los prepare para su infinita variedad y sus alegres y lúgubres sorpresas], *ibidem*, p. 12.



## II.2. LA DESMISTIFICACIÓN





## ATENCIÓN AL LENGUAJE

### LA AFICIÓN VERBAL

El desacato suele emprenderse deshaciendo la falsedad y las mezclas interesadas que suelen producirse en el discurso establecido. De modo que el gesto «desmistificador» al que apelaba Fuster, entre otras consecuencias, implicará una particular mirada en la naturaleza de esos discursos, esto es, en el lenguaje. Por eso el ensayista tendrá la frecuente necesidad de encuadrar su análisis en las palabras mismas, a veces en una aproximación elemental o con alguna ambición lingüística y, otras tantas, con esa búsqueda de la clave etimológica en la palabra que explique el origen del concepto y la manipulación posterior. La fidelidad a la palabra misma es lo que permite demostrar la falsedad y las amalgamas incoherentes de esos discursos que ponen en vigor una verdad. Sánchez Ferlosio vuelve sutilmente del revés esta dualidad de verdad y mentira, apuntando precisamente a la creación de la «verdad» como el inicio de la mistificación de la palabra, al deformar el propósito habitual de ésta, que nada tenía que ver con la fijación de «verdades»:

No fueron los que inventaron la mentira (pues la mentira nunca fue inventada sino que nació por reflejo necesario de la invención de la verdad), sino los que inventaron la verdad quienes hicieron falaz a la palabra. La palabra, que había nacido sólo para ser ficción —ilustración imaginaria con la que los hombres podían repetirse en simulacro sus acciones, sentados junto al fuego—, se hizo madre de engaños cuando se la erigió en decidora de verdades.<sup>1002</sup>

De modo que el descondicionamiento genuino de la palabra como vehículo de la imaginación y la representación de acciones sucedidas o posibles queda contaminado por la ambición de hacerla engendradora de verdades. Es entonces cuando la palabra, quizá debido a su índole figurativa —ficcional— a la que apunta Sánchez Ferlosio, cae irremediamente en lo contrario: la propagación de la falsedad, debido a la ambición de asentar una «verdad» desde una «palabra» que está hecha para la imaginación. Quizá es ésta prueba de la notable «singularidad» de Sánchez Ferlosio, comprendida «en varias direcciones», de las que hay dos

---

<sup>1002</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 140-141.

esenciales: «lealtad lingüística» y «proporción adecuada de contrarios»<sup>1003</sup>. Pues en su cuadro de pensamiento se reafirma que las «verdades» son «siempre falsas», de ahí que, como suelta en otro de sus lugares: ésta suele hacerse acompañar de «guardaspaldas». Por eso Sánchez Ferlosio «no sólo atiende al contenido semántico de las proposiciones», sino que intenta estar «siempre alerta de los juegos pragmáticos que suelen acompañar a los ejercicios de imposición de la verdad»<sup>1004</sup>.

Es obvio para este tipo de prosa que «el sujeto que interpreta un texto no parte de un punto cero», pues no es posible que ningún «conocimiento» pueda encararse desde una «base tan estricta y absoluta» —señala Osses, añadiendo las insignes palabras de Wilhelm Humboldt: «una vez que ha urdido la trama del lenguaje, el hombre queda envuelto en ella y ya no tiene acceso a la realidad»<sup>1005</sup>. De ahí que el ensayo preste esta fuerte inclinación a observar las palabras, las ajenas y las propias de su discurso. Por otro lado, es Peter Szondi quien apunta a la «evidencia» como el «criterio adecuado» al que «debe someterse el conocimiento filológico», puesto que a través de tal evidencia el «lenguaje de los hechos reales no es pasado por alto ni entendido equivocadamente en su materialización», sino que «se le capta subjetivamente condicionado», al mismo tiempo que «subjetivamente percibido en el conocimiento», o sea, especialmente «en su verdadera objetividad»<sup>1006</sup>.

---

<sup>1003</sup> «[...] sí hay ciertamente unanimidad al subrayar la condición de Ferlosio como escritor notablemente singular, singularidad que cabe entender en varias direcciones. Yo quiero subrayar solamente dos: lealtad lingüística y proporción adecuada de contrarios.», Hidalgo Bayal, «2. La condición singular de Ferlosio», *El desierto de Takla Makán (lecturas de Ferlosio)*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2007, 1, p. 25.

<sup>1004</sup> «Con él sabemos que “las verdades son, naturalmente, siempre falsas, como lo demuestra el hecho de que su séquito no es compaña de estudiosos, sino de guardaspaldas”. Porque Ferlosio no sólo atiende al contenido semántico de las proposiciones para declarar si en su relación con lo extradiscursivo, son verdaderas o falsas, sino que está siempre alerta de los juegos pragmáticos que suelen acompañar a los ejercicios de imposición de la verdad (“para que algo exista basta con que lo crean millones de personas” dirá, más adelante, pág 192). Incluso aquéllos en los que las aparentes verdades (las falsedades consentidas o aceptadas por la mayoría) son desveladas como mentiras. [...]», Vázquez Medel, «Vendrán más años malos y nos harán más ciegos: de lo poético y lo profético en los tiempos sombríos», p. 185.

<sup>1005</sup> «[...] El sujeto que interpreta un texto no parte de un punto cero. No existe conocimiento que se enfrente desde una base tan estricta y absoluta, pues “una vez que ha urdido la trama del lenguaje, el hombre queda envuelto en ella y ya no tiene acceso a la realidad”.», (cita de Wilhelm von Humboldt, *Escritos reunidos [Gesammelte Schriften]*, Berlin, Albert Leitzmann [ed.], Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1968, p. 60.), Osses, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», p. 50.

<sup>1006</sup> «Evidencia se llama el criterio adecuado, al que debe someterse el conocimiento filológico. [...] En la evidencia, el lenguaje de los hechos reales no es pasado por alto ni entendido equivocadamente en su materialización, sino que se le capta subjetivamente condicionado, a la vez que subjetivamente percibido en el conocimiento: es decir, preponderantemente en su verdadera objetividad», Peter Szondi, «Über philologische Erkenntnis», *Hölderlin-Studien*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 27.

Por eso, puede decirse, con Adorno, que en el ensayo se produce esta permanente voluntad de «ayudar» al lenguaje «en su relación con los conceptos», cosa que hace tomando los conceptos «reflexivamente tal como son ya inconscientemente nombrados en el lenguaje». Es decir que parte de los «significados» y «siendo ellos mismos lenguaje, los hace avanzar». Por eso acaba por convertir «en fetiche la relación de los conceptos con el lenguaje», debido a que el género es siempre «escéptico» respecto a tal relación, como lo es a «su definición». Por tanto, es capaz de mantener continuamente esa «objeción de que uno no sabe fuera de toda duda qué ha de representarse bajo los conceptos»<sup>1007</sup>.

La perspectiva práctica del uso lingüístico se utilizará algunas veces para deducir la sustancia de un determinado concepto en el que el ensayista quiere adentrarse. García Calvo, cuyos intereses y mirada han profundizado siempre en la lingüística, recurre a esta estrategia cuando está abriendo su disertación sobre la «felicidad». Para hacerlo, parte el significado que se le atribuye a ese término en el uso práctico; después de explicarlos, ya puede compartir la noción de esa «felicidad», que no es otra que la que se deduce por el uso. Con eso, llama la atención sobre este método averiguador de definiciones conceptuales, frente al empleado por filósofos o científicos.

Con este somero recorrido de los rasgos semánticos de ‘felicidad’ y de los usos de «feliz» en el lenguaje, tenemos ya tal vez sabido algo de lo que es la felicidad: esto es, de los sentidos con que las gentes usan la palabra correspondiente. Que es, por cierto, el único método medianamente honesto de averiguar qué es felicidad: pues es pecado original de toda Filosofía (o Ciencia —da lo mismo) aquella presunción de creer, por el contrario, que, aparte de los valores y sentidos de la palabra, aparte de la palabra misma, ellos, filósofos o científicos, les van a enseñar a las gentes qué es lo que es, en sí, de veras, la felicidad que haya por bajo de la palabra *felicidad*.<sup>1008</sup>

La verdad del término «felicidad» sólo puede hallarse conociendo y comprendiendo el uso que de tal palabra se da en el medio social. La realidad de esa noción está en el significado de su sustantivo y éste sólo puede detectarse en el que le

---

<sup>1007</sup> «[...] El ensayo parte de estos significados y, siendo ellos mismos lenguaje, los hace avanzar; querría ayudar a éste en su relación con los conceptos, tomarlos reflexivamente tal como son ya inconscientemente nombrados en el lenguaje. Esto es lo que barrunta el procedimiento del análisis semántico, sólo que convirtiendo en fetiche la relación de los conceptos con el lenguaje. El ensayo es tan escéptico con respecto a esto como a su definición. Arrostra sin apología la objeción de que uno no sabe fuera de toda duda qué ha de representarse bajo los conceptos. [...].», Adorno, «El ensayo como forma», p. 22.

<sup>1008</sup> García Calvo, *De la felicidad*, pp. 21-22.

otorgan en su práctica los hablantes. En ningún caso puede ser una atribución olímpica de cualquier discurso con voluntad objetivadora la que sentencie la realidad del concepto. Otra nueva advertencia a la filosofía y la ciencia, aquellas disciplinas que hacen lo que Sánchez Ferlosio denunciaba: forzar a que las palabras vehiculen sus verdades; una advertencia que vuelve a hacerse apelando al lado más palpable del concepto, que es el que debe ser atendido y explorado, concretándose esta vez al ponerse el foco sobre el uso de la palabra en el habla.

La intensa conciencia de las palabras usadas se traduce muchas veces en un prurito por prevenirse ante su lector, avisándole de la posible falta de ajuste en el uso de una determinada palabra al calificar un fenómeno. Esta aventurada opción por un vocablo y la inmediata puesta en guardia crítica ante su inexactitud constata este particular acercamiento a lo verbal, no sólo del discurso ajeno, sino del propio. Así sucede a Fuster cuando califica que, una vez eclipsado el antropocentrismo, las producciones culturales siempre tendrán un sentido «inhumano».

[...] Quan es parteix del fet que l'home és el tot, pot sortir Florència, París, Atenes: Praxíteles, Miquel Àngel, Couperin, Leonardo, Descartes. Quan aquest principi s'eclipsa o es deforma, pot «sortir» alguna cosa tan important o més que tot això: però sempre tindrà un sentit tèrbolament «inhumà». Escric la paraula «inhumà» amb mala consciència, perquè no és exacta: tanmateix, d'alguna manera s'ha de designar allò que excedeix, deprimeix o desequilibra l'humà. [...].<sup>1009</sup>

La dureza del término sobre lo que se ha aplicado le obliga a confesar que es consciente de su inexactitud. Pero justifica y mantiene su empleo a través de pedir implícitamente al lector a que considere la palabra en la materialidad de su etimología y por eso avisa que usa la palabra no con toda la grave carga semántica habitual, sino en aquél sentido más aséptico que muestra su índole de palabra compuesta: lo «no humano» en tanto que lo «excede, deprime o desequilibra». Este recurso a la etimología será empleado con asiduidad por el ensayista cuando enfoca hacia el lenguaje mismo para construir su argumento. Un uso que, seguramente, proviene de la facilidad con la que un somero análisis etimológico puede hacer evidente al lector, desde la materia misma de la palabra, la búsqueda de un sentido profundo que, de otra manera, siempre sería demasiado abstracta. Lo hace Sánchez Ferlosio en uno de sus girones, acogiendo la palabra «forajido», de la que apela a su étimo latino para

---

<sup>1009</sup> Fuster, «Solsticis de l'home», *L'home, mesura...*, p. 188.

deducir una definición elemental que contrasta con la habitualmente oscura de este sustantivo<sup>1010</sup>.

La etimología de «forajido» es *fora exitus*, «salido afuera», y ya no se puede decir, por consiguiente, que haya forajidos, sino marginales, o sea impulsados por la presión de la ciudad contra los márgenes del campo o expulsados por la desolación del campo contra los márgenes de la ciudad.<sup>1011</sup>

El juego está en citar una palabra que es usada en su actualidad como sinónimo de malhechor huido, para comprender ese tipo de individuo como aquello que explica la acepción más desusada de su término: el desterrado de su lugar. Como así lo descubre el leve argumento sentenciador con el que completa el pasaje. Si el condenable *forajido* es también un «salido afuera», entonces el forajido lo es como consecuencia de una situación: es forajido porque es «marginal». En este nuevo adjetivo que transforma la calificación de ese tipo social, vuelve a producirse un juego etimológico —esta vez más implícito—, pues ese tipo será «marginal» en su sentido literal, en tanto que se verá arrastrado hacia un mismo «margen» espacial o bien de la explosión de la urbe o bien de la implosión del campo, pero tal «margen» lo es, al mismo tiempo, de su ubicación social. Un significado que, a su vez, vuelve a coincidir con el de «forajido» en tanto que «al margen de la norma social»<sup>1012</sup>. Es así como se sirve de ambos términos: el inicial y el que lo sustituye, valiéndose de la plurivocidad de su semántica.

La «competencia lingüística» de Sánchez Ferlosio y su «profundo conocimiento del castellano», no es sólo se muestra en su «expresión», pues hay que considerar que «forman parte sustancial del contenido, subyacen en la raíz y en el ejercicio del pensamiento». Es así como esa «conciencia lingüística» se sustancia, más allá de la «ironía con que subraya ciertos atolondramientos neológicos» o la «condena de toda agresión mercantil contra la razón lingüística», ante todo en un

---

<sup>1010</sup> Es evidente que al apelar a *forajido* está apuntando a su definición más vigente: «1. adj. Dicho de una persona: Delincuente que anda fuera de poblado, huyendo de la justicia.» y que su análisis etimológico pretende reavivar la segunda acepción de la palabra, ya en desuso: «2. adj. desus. Dicho de un hombre: Que vive desterrado o extrañado de su patria o casa.» (*DRAE*).

<sup>1011</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 117.

<sup>1012</sup> Ahí está la cuarta acepción de *marginal*: «4. adj. Dicho de una persona o de un grupo: Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas. Apl. a pers.» (*DRAE*), que vuelve a coincidir con la primera acepción de *forajido*.

gesto básico: «el desenmascaramiento de comportamientos lingüísticos bajo los que se agazapa la perversión de las ideas, esto es, la ideología»<sup>1013</sup>.

Fuster le va a la zaga en esa querencia por la palabra y, en particular, por la etimología, lo hace explícito al advertir que va a servirse de esta perspectiva a pesar de que lo haga como lego, justamente en una de las definiciones de su diccionario, cuando trata el término «indignación» y vuelve a aplicar la misma lógica que con el anterior «inhumano». Al servirse de esa indagación en la etimología confiesa que lo hace por la «reveladora evidencia» que para este caso le permite tal perspectiva. Sin duda, aportada por la descomposición y la búsqueda del étimo originario de una determinada palabra y la alusión a sus distintos significados. Así intenta comprender la «indignación» desde su traducción como «falta o privación» de «dignidad».

#### *INDIGNACIÓ*

[...] Hi ha una altra raó: les arrels semàntiques del vocable «indignació» —jo no entenc gaire en etimologies, però m'arrisco a suposar-ho així— contenen una engruna de reveladora evidència. La «indignació», de fet, dóna per suposada la «dignitat» dels qui l'experimenten, i la «indignitat» de la seva víctima. Sempre és el virtuós qui s'indigna; sempre és el viciós qui sofreix els cops de la indignació.<sup>1014</sup>

La persona que se «indigna» se supone que ha poseído antes esa «dignidad» de la que según la etimología parece ahora quedar privado. De nuevo, se sirve de la literalidad de esa palabra compuesta para deducir una semántica que esclarezca el concepto que tal palabra alberga, en un ejercicio arqueológico que, si bien es explicativo para el lector por ser palpable, puede ser muy arbitrario como método para comprender una palabra en su actual significación que, como ya reivindicaba García Calvo, es en su uso práctico donde debe buscarse. El mismo juego lo continuará Fuster para describir lo que esconde el nimbo calificativo de «tecnócratas» y «tecnocracia», un término tan en boga durante la España del momento en el que Fuster trata de sopesar el concepto (c. 1972), por más que el alcance de su indagación tenga un horizonte general y ninguna referencia a la situación socioeconómica del

---

<sup>1013</sup> «[...] Por lo que a Ferlosio se refiere, su sentido de la lengua, su competencia lingüística y su profundo conocimiento del castellano no sólo se reflejan en el plano certero y preciso y afortunado de la expresión, sino que forman parte sustancial del contenido, subyacen en la raíz y en el ejercicio del pensamiento. Yo mismo he enumerado alguna de las manifestaciones que la conciencia lingüística presenta en sus escritos, desde la ironía con que subraya ciertos atolondramientos neológicos, la condena de toda agresión mercantil contra la razón lingüística o el desenmascaramiento de comportamientos lingüísticos bajo los que se agazapa la perversión de las ideas, esto es, la ideología. [...]», Bayal, «8. Altos (y pocos) estudios gramaticales», *El desierto...*, pp. 100-101.

<sup>1014</sup> Fuster, «Indignació», *Diccionari per...*, pp. 65-66.

país. La descomposició del tecnicisme en sus dos étimos griegos lleva a establecer una jerarquía en los dos términos de la composición, exactamente contraria a la prelación de su orden: el «cratos» es lo fundamental, mientras el «tecno» es meramente justificativo del otro.

L'assumpte és ardu: cal reconèixer-ho. Nosaltres els peons, ciutadania elemental i subordinada, no ens moquem amb la mànega, i ja pel nostre compte, d'instint —un instint ancestral—, veiem de mal ull els tecnòcrates. Però no pas pel que tinguin de «tecno», sinó pel seu èmfasi de «crates». El comportament de les «cràcies», de cap a cap de la història, sol coincidir: el prefix és el de menys. «Cratos», segons sembla, significa «força» en grec. La qüestió, en definitiva, no se centra en la importància de la tècnica. La discutiríem? La pregunta angoixosa és la de si pot funcionar una «tècnica» sense «tecnòcrates». No ens en fem il·lusions: estem acostumats a esquemes socio-econòmics fatalment arcaics, i la nostra òptica no aconsegueix acomodar-se a les noves fatalitats, de grandària, de complexitat i d'especialització, que comporta una «tecnologia» galopant. [...].<sup>1015</sup>

Aquello que marca el concepto de estado es el que apunta al poder o la «fuerza» como dice Fuster: «-cracia». El étimo adosado al inicio es tan solo la revelación de un sesgo de ese poder, pues la presencia determinante de la «técnica» se hace obvia. Pero esta disección etimológica le sirve a Fuster para argumentar su sospecha de que no será posible asumir las desorbitantes innovaciones que aportará la técnica sin que ésta esté controlada por un sistema de poder que se sirva de ella.

He ahí otro caso de cómo Fuster demuestra una «viva consciència lingüística» al considerar al hombre como un «individu, preferentment, lingüístic» porque tiene como rasgo central la condición de que «estructura, lingüísticament, el seu pensament i el seu entorn», de modo que comprende el «fet lingüístic com un vehicle conformador de consciència»<sup>1016</sup>. Puesto que el lenguaje, debido a los «usos confiats i extrapolats» son capaces de producir «confusions ideològiques» y, por eso mismo, será sólo desde el propio lenguaje donde puede hallarse «l'únic antídoto» para conseguir «desactivar i desproveir de contingut els discursos que les vehiculen», de modo que el lenguaje asumirá siempre una «funció defensiva» frente a los «sistemes

---

<sup>1015</sup> Fuster, «Els riscos del benestar», *Babels i...*, p. 362.

<sup>1016</sup> «Per tant, tot i les valoracions de caràcter crític respecte als abusos del llenguatge —crítica que denota una fina sensibilitat entorn del tema, en sintonia amb el pensament contemporani—, manifesta igualment una viva consciència lingüística en creure que l'home és un individu, preferentment, lingüístic i que estructura, lingüísticament, el seu pensament i el seu entorn. En aquest sentit, doncs, considerarà el fet lingüístic com un vehicle conformador de consciència.», Riera, *La raó moral...*, p. 37.



racionalistes», a los que intentará subvertir mediante varios de sus recursos, pero sobre todo con la ayuda de «el joc de paraules o la paradoxa»<sup>1017</sup>.

## LIMPIAR LAS PALABRAS

La atención al lenguaje suele tener un destino bastante definido: atender críticamente a las palabras mismas que construyen un discurso es un modo elemental y certero para descubrir cómo éste se fundamenta y cuáles son los desajustes y adulteraciones que se operan sobre tales vocablos para que éstos sirvan a las intenciones de quien profiere ese discurso. Esta modulación del lenguaje en torno a las finalidades de una determinada posición ideológica es, evidentemente, un fenómeno tradicional, esto es, su origen es lejano e indefinido, por lo que el individuo medio no suele ser consciente. Es así como los condicionamientos del uso lingüístico son complejos de desvelar, debido a lo remoto de su origen y a la discontinuidad progresiva de su formación. La extraña autoconciencia del individuo sobre su lenguaje mismo es la que puede lograr descubrir las implicaciones ideológicas que se han sedimentado en torno a determinadas palabras, frases y distintos usos lingüísticos. He ahí la conciencia de que el lenguaje *habla* por sí mismo a través de su inconsciente hablante; el hablante es hablado por una tupida red de significados, de discursos previos, de incontrolables intenciones ajenas adheridas a las palabras y a sus conjuntos<sup>1018</sup>. Es aquello mismo que apunta Martín Gaité cuando alerta cómo toda esa impregnación que el hábito ha incrustado sobre esas palabras compuestas en un enunciado llevan ya condicionada e impuesta una interpretación resultante.

Nada zarandea ni convence porque se oye teñido de connotaciones habituales, que llevan ya implícita su conclusión. Vivimos sin convicción, sobre modelos lingüísticos que condicionan un comportamiento estándar. Se vive de prestado, porque se cuenta de prestado. Poca gente se arriesga a contar nada que ya no se sepa, y a poca le gusta oír nada más que lo que ya sabe. Se teme a todo lo que

---

<sup>1017</sup> «El mateix llenguatge que, segons ell, en usos confiats i extrapolats, és causant, com he assenyalat, de confusions ideològiques, esdevindrà alhora l'únic antídoto que del·ladorament pugui desactivar i desproveir de contingut els discursos que les vehiculen. El llenguatge prendrà així una funció defensiva respecte als sistemes racionalistes, els quals procurarà de subvertir mitjançant el joc de paraules o la paradoxa.», Riera, *La raó moral...*, p. 39.

<sup>1018</sup> Véase ahí todo el esclarecedor concepto de la «polifonía» que Mijaíl Bajtin plantea, especialmente en *Problemas de la Poética de Dostoievski* [*Проблемы поэтики Достоевского*] (1929).

puede poner en brete de inventar una respuesta o aventurar una interpretación nueva.<sup>1019</sup>

El movimiento de ánimo que hace volver la mirada sobre el verbo mismo con el que se dicen las cosas es el que surge de esa inquietante convicción: saberse en una existencia «de prestado», puesto que el lenguaje (lo único que *es*) con el que se *cuenta* y se piensa es ajeno, ha sido prestado y se ha heredado sin que el individuo actual haya podido considerarlo críticamente en lo que tiene de determinación ideológica. Frente a eso, el afán del ensayista es el mismo que el del narrador esperado por Martín Gaité: se atreve a decir y explorar lo ya fijado por ese hábito, aquello que todavía «desconoce» y para lo que debe improvisar un discurso nuevo. A la vez que deberá perturbar a su receptor, tan acostumbrado como él a la inercia mecánica del hábito, ésa que permite dejar pasar un discurso como irrefutable y no darse cuenta de sus intenciones. Con lo que el lector se verá contrariado por un discurso que le dice las cosas de un modo inaudito. Ese «temor» es el que el ensayo tratará de superar para exponer esas «respuestas» nuevamente inventadas y, por tanto, concebir una «interpretación nueva» que se ha desprendido de toda la secreta impregnación heredada que fijaba de antemano su conclusión. Por eso, un poco más adelante, esboza el choque entre la necesidad perentoria que el individuo siente para decir y nombrar las cosas, frente a la obvia complejidad de formular un verbo ajustado a la exacta expresión de esa cosa.

La urgencia con que las cosas por decir pugnan por librarse del no ser, del olvido, contrasta con la evidencia de lo difícil que resulta encontrar el lenguaje adecuado para decirlas. Inventarlo. No siempre se deja de hablar por vaciedad mental. Parece, al contrario, como si existiera menos reparo para hablar por parte de quienes barajan frases hechas y admiten conceptos heredados, expeditivos, ruidosos, como si pusieran sobre la mesa fichas de dominó.<sup>1020</sup>

Quien es capaz de considerar lo arduo de encontrar las palabras adecuadas para dar existencia a las cosas, la trabajosa labor creativa que implica, puede hacer que en muchos casos pueda detenerse en el silencio al no lograr dar con esa dicción que acoja satisfactoriamente aquello que se pretende expresar. Frente a este hablante consciente está el que, nuevamente, asume maquinalmente unos enunciados ajenos y ya establecidos sobre esos objetos. La falta de análisis crítico sobre ese decir ya

---

<sup>1019</sup> Martín Gaité, «Lo repetido», *El cuento...*, IV, p. 294.

<sup>1020</sup> Martín Gaité, «Lugares comunes», *El cuento...*, IV, p. 238.

construido y dominante queda claro en esa consideración material de las palabras como los naipes que se «barajan» o las «fichas de dominó»: conceptos, frases hechas, expresiones, discurso en general ya fijado y común que salva su inconsistencia gracias a su apariencia llamativa y contundente o por la tajante resolución con la que salda la complicación de expresar. Pero este individuo que nunca cae en el mutismo, que siempre tiene palabras con las que dar respuesta, en realidad tiene una relación *exterior* con su verbo, no elabora él mismo sus propios enunciados, ni tan siquiera se detiene a analizar aquellos ajenos que va a usar: sólo se sirve de ellos como piezas cerradas que se limita a colocar en primer plano. De nuevo, esos enunciados irrefutables, combinados como naipes de una baraja, son ese lenguaje predeterminado por el poder y el hábito que el ensayista se ve llamado a evaluar críticamente, para deshacer su cerrazón de ficha y aceptarlo o suplirlo con otras invenciones verbales que se acerquen mejor a la señalación de la cosa deseada. Se trata de esa necesidad de afilar el propio idioma para lograr la expresión adecuada al objetivo buscado. El lenguaje debe limpiarse de adherencias condicionantes e inconsecuentes para lograr esa eficacia imprescindible de la que avisa en otro apunte: «Cuando uno tiene interés en ser creído, depura su lenguaje, lo convierte “ipso facto” en instrumento eficaz. [...]»<sup>1021</sup>.

Esta necesidad de depurar el lenguaje y alcanzar eficacia expresiva es lo que lleva a Goytisolo a esa nietzscheana urgencia de reclamar la «destrucción» del lenguaje heredado y tratar de «inventar» otro idioma con el que decir las cosas, como exigía Martín Gaité. Lo hace a la sazón de una entusiástica proclama sobre la narrativa española de los 60 con la que desea hallar las causas de la falta de repercusión de la narrativa realista social, en la que él mismo ha tratado de participar. Al hacerlo, volverá a usar ese tono tajante y un tanto veleidoso con el que acostumbra a lanzar hipótesis prospectivas. El problema reside en los discursos acumulados del pasado hispano y la única solución que pronostica es una radical «destrucción creadora» que contiene ese mismo gesto de asear la lengua para hacerla capaz de apuntar a las cosas sin tantas interferencias.

El respeto a la preceptiva literaria de nuestra tradición explica, entre otras razones, el fracaso artístico del realismo meramente formal de novelas como *La*

---

<sup>1021</sup> Martín Gaité, «Presencia y ausencia», *El cuento...*, IV, p. 284.

*resaca*<sup>1022</sup>. El mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico. En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo: una destrucción que sea a la vez creación; una creación a la par destructiva. [...].

Interrogado el desaparecido Martín-Santos<sup>1023</sup> sobre sus objetivos literarios, había resumido éstos en el triple grito de: «¡Destruir, destruir, destruir!» Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, en efecto, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante. El futuro renovador de nuestra narrativa será aquel, creo yo, que corte más audazmente sus amarras con el pesado lastre de la tradición que soportamos.<sup>1024</sup>

A pesar del tono exaltado y su habitual crítica expeditiva, este apuro por remodelar el propio idioma y evaluar tan críticamente lo heredado, como para caer seducido por ese «destruir» sostenido con la cita del malogrado Martín-Santos, y las candorosas imágenes tan tajantes de la «dinamita», el «purgante» y las «amarras cortadas» remiten claramente a ese afán de hallar otro instrumento lingüístico para decir de un modo más ajustado. Un afán que siempre persigue el ensayo.

Esta desconfianza por el lenguaje heredado, por ese acervo discursivo que en el caso de la narrativa tanto asquea a Goytisolo, está especialmente dirigida hacia los sutiles condicionamientos que pueden intervenir en una determinada interpretación por parte del receptor. Esta conciencia crítica llega casi a lo inquietante, como cuando Sánchez Ferlosio hace un ejercicio práctico en el que descubre las peligrosas inercias del enunciado que llegan a obnubilar al lector, incapacitándole para evaluar críticamente ese discurso que está aceptando como verdadero. La prueba experimental se basa en enunciar palabras inventadas con un artículo determinado que refuerce su apariencia de verosimilitud e ir duplicándoles con nuevos sintagmas equivalentes.

Digo *la tara*, y no me entiende nadie; digo *la tara y la rejama*, y ya me entienden muchos; digo por fin *la tara y la rejama, el tomero y el romillo*, y veo que me entienden todos. El injusto poder de convicción de los sistemas viene del hecho —por lo demás, epistemológicamente necesario— de que el cerebro humano sea tan inercialmente, tan formalísticamente, analógico y combinatorio.<sup>1025</sup>

La mera adición progresiva de palabras de aspecto probable, bien engastadas con sus partículas auxiliares, va aumentando la capacidad de comprensión del

---

<sup>1022</sup> Goytisolo se refiere a su propia novela, última de la trilogía *El mañana efímero: La resaca*, París, Librairie Espagnole, 1958.

<sup>1023</sup> Luis Martín-Santos había muerto el 21 de enero de 1964 en un accidente de tráfico cerca de Vitoria, dos años después de publicar su única novela: *Tiempo de silencio* (1962), que precisamente había supuesto un intento de esa transformación de la narrativa española de su momento.

<sup>1024</sup> Goytisolo, «Literatura y eutanasia», *El furgón...*, pp. 94-95.

<sup>1025</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 32.

receptor, por más que desconozca la semántica interna de cada uno de esos *sustantivos*. La inercia de la estructuración sintáctica del lenguaje permite hipnotizar al receptor y persuadirlo de aceptar en bloque tal enunciado sin entrar a indagar y poner en claro lo que sus palabras señalan o si éstas existen realmente a pesar de que se le presenten como verosímiles. Esta prevención ante la potencia de la espiral lingüística le lleva a temer a todo «sistema» por su capacidad de atraer el juicio humano a partir de un doble tono: la repetición simétrica de unos elementos y su orden, mezclado con la estimulante variación de ese orden, igualmente atrayente por la sorpresa que encierra, esa tendencia «analógica y combinatoria» a la que apunta Sánchez Ferlosio. He ahí cómo la mirada ensayística sospecha del lenguaje mismo y de sus efectos en la conciencia cuando se articula en un enunciado, ante lo cuál, surge este prurito de usarlo con plena conciencia, de intentar limpiarlo de distorsiones y volverlo ese instrumento eficaz al que apelaba Martín Gaité.

Porque queda claro que en la meditación ferlosiana existen siempre dos flancos: uno «intelectual» y otro «moral», esto es: la «conciencia de la palabra» y la «confianza en la palabra». Como es obvio, en esta conciencia se despliega su labor en «la investigación lingüística, el esmero estilístico, la perfección formal», mientras que de tal confianza se da «la fe en el conocimiento y las actitudes morales y políticas, los comportamientos literarios y extraliterarios». Puesto que al estar esta palabra siempre «al servicio de algo que la trasciende», entre «el objeto al que se vuelca» y «su potencial de belleza», ocurre que «la palabra se convierte a sí misma» en «el objeto más tentador para el conocimiento». De ahí que la gran dedicación de Sánchez Ferlosio al «análisis profundo de la palabra y a su conocimiento íntegro», no como un «instrumento» o un medio, sino, sobre todo: «como elemento sobre el que se sostiene la humanidad», es decir, el «verdadero soporte del hombre», de la cual «la expresión literaria es sólo una variante»<sup>1026</sup>.

---

<sup>1026</sup> «[...] En este punto el pensamiento de Ferlosio se abre en dos vertientes, una intelectual y otra moral: la conciencia de la palabra y la confianza en la palabra. De la conciencia de la palabra provienen la investigación lingüística, el esmero estilístico, la perfección formal, y de la confianza en la palabra, en cuanto elemento fundamental de la sociedad, provienen la fe en el conocimiento y las actitudes morales y políticas, los comportamientos literarios y extraliterarios que dignifican el significante y el significado del adjetivo “civil”. Como la palabra no es independiente, sino que está al servicio de algo que la trasciende, la verdad, por ejemplo, o las relaciones objetivas, al margen del cuidado estilístico que se desprende de su consideración como instrumento de perfección expresiva, entre el objeto al que se vuelca y su potencial de belleza, la palabra se convierte a sí misma, en los límites de su immanencia, en el objeto más tentador para el conocimiento. No es de extrañar, por tanto, que Ferlosio (de ahí la insistencia de los manuales) dedicara su tiempo al análisis profundo de la palabra y a su conocimiento íntegro, no como instrumento de escritor ni en pos de su eficacia retórica, sino como elemento sobre el

Esta mirada de Sánchez Ferlosio sobre el lenguaje es la que Savater atribuía al sofista o retórico, al que Sócrates acusa de realizar un ejercicio vanamente circular: departir sobre el lenguaje mismo sin hacer de éste el medio para expresar alguna verdad. La acusación socrática vuelve a revelarse como una certeza, precisamente lo que hace el retórico es lo único que en realidad se puede hacer: desde las palabras, hablar de palabras. Es entonces cuando apunta al fenómeno que considera afortunado: «desmitificar» las palabras de esa consideración socrático-platónica que las desplaza de su entidad meramente verbal y las eleva a la categoría de contenedoras de verdad absoluta<sup>1027</sup>.

[...] Alguien dijo allí que el retórico «sólo habla de palabras», queriendo indicar que tal ocupación es ociosa, siendo lo provechoso aconsejar acciones o, aún más, realizarlas; pero ¿acaso puede hablarse de algo que no sean palabras? Quizá el retórico sea quien *recuerde* esto con mayor claridad, mientras que los demás toman frecuentemente las palabras por jugosas rodajas de vida inefable. Al desmitificar las palabras, al mostrar su juego y su relatividad, su contradicción y su límite, se impide que sean tomadas como absolutas: en cuanto son tomadas como absolutas, las palabras se transforman en obstáculos para las dimensiones inefables de la vida —que son quizá las más intensas y las más liberadoras. La retórica desdeña a justo título —por opresora, por *insana*— esa palabra *absoluta* que encandiló a Sócrates y a sus seguidores platonizantes, hasta Hegel (¿o Heidegger?); busca la palabra *absuelta*, aliviada de la responsabilidad de juzgar o sustituir a la vida, buscadamente fragmentaria, sin más circularidad que la de su libre diferencia que siempre retorna.<sup>1028</sup>

El retórico acierta al recordar que desde el lenguaje sólo se puede apuntar estrictamente al lenguaje mismo y no contener ninguna sustancia real. En ello consiste esa desmitificación por la que aboga Savater y que, al tratar de resituar las palabras en su entidad lingüística real y sus modestas y volubles condiciones, logra salvarlas de la tendencia a considerarlas como piezas irrefutables, esto es, como trabas a lo más indeterminado, a lo subjetivo en general. He ahí el gesto del ensayista —no por casualidad, cuajado en un juego de palabras— que también desconfía de esa palabra

---

que se sostiene la humanidad, como verdadero soporte del hombre, del que la expresión literaria es sólo una variante, un diente de ajo en el contenido de la humanidad, en la sustancia determinante del hombre. [...].», Bayal, «2. La condición singular de Ferlosio», *El desierto de Takla Makán*, 2, pp. 28-29.

<sup>1027</sup> Véase que en este caso Savater usa en positivo el verbo «desmitificar», al contrario de cómo lo usará, sobre todo, a lo largo de toda *La infancia...*, en relación a la devaluación del mito en el mundo contemporáneo. En este caso usa el verbo como «aseo» de la palabra respecto a todo ese discurso que sobre ella ha vertido el platonismo. De manera que, en esta ocasión, la semejanza formal parece responder a una semántica cercana: pues «desmitificar» parece remitir al propio gesto de «desmistificar» que ocupa al ensayo.

<sup>1028</sup> Savater, «Epílogo de la “Apología del sofista”», *Apología del...*, pp. 34-35.

«absoluta» y la comprende como «absuelta» de la exigencia de señalar la vida, aceptándola en su realidad inasible y dispersa.

A pesar del afecto savateriano por recobrar el mito en su pensamiento, su ensayismo también se hace cargo del «tremendo peligro que incorpora el mito» que nace en su posible «conversión dogmática», como así sucede cuando analiza la omnipotencia de la noción del Todo, de la que detecta sus diversas «variaciones» insidiosas «que se infligen a los seres singulares», como son la serie conocida de: «el Bien Común, el Individuo, la Igualdad, la Justicia, la Historia, la Opinión Pública»<sup>1029</sup>. Es por ello que en el despliegue de su pulsión crítica siempre le asemeja especialmente a Sánchez Ferlosio como parejo «gran miope», pues «ve muy bien de cerca» en el momento en que aplica su designio y «descubre y desactiva» cada una de las «bombas de relojería que llevan las palabras»<sup>1030</sup>.

Un lugar revelador sobre esta necesidad de pensar el prisma lingüístico aparece cuando, comentando una obra teatral de Václav Havel escrita en plena dictadura comunista, Valente aprovecha para describir lo que ocurre con el lenguaje dentro de una estructura de poder. Todo poder «institucionaliza» el lenguaje para que pueda huir de la realidad que puede ponerlo en duda. Una paralización que hace del lenguaje una cosa establecida, reglamentada, incapaz de variar y asumir cualquier información nueva que pueda emerger en la cambiante realidad. Para Valente esa necesidad de inmovilización en el lenguaje es el mismo que ejerce el poder sobre el estado que necesita someter para salvar su dominio.

[...] Por eso todo orden institucionalizado lleva siempre consigo una institucionalización del lenguaje, pues éste ha de eludir las formas pugnaces de una realidad que, por su propia naturaleza, tiende a irrumpir del subsuelo histórico. El lenguaje se hace así incapaz de alojar contenidos nuevos y queda sujeto al mismo proceso de inmovilización e invalidez que caracteriza a la autoconservación represiva del orden de la ciudad o, lo que es lo mismo, a toda forma de cristalización ideológica. Horro de significaciones, de *dictum* ese lenguaje reducido a una especie de *dicens*<sup>1031</sup>, sonámbulo se convierte en un inamovible bien comunitario o

---

<sup>1029</sup> «Éste es el tremendo peligro que incorpora el mito; el peligro de su conversión dogmática. Es así como aparecen variaciones del Todo que se infligen a los seres singulares: el Bien Común, el Individuo, la Igualdad, la Justicia, la Historia, la Opinión Pública, etc. Todo ello explica las lecturas tan críticas del mismo como la de pensadores como Benjamin. [...]», Galindo Hervás, «Fernando Savater, entre retórica y política», p. 107.

<sup>1030</sup> «[...] También tiene algún otro maestro importante como Rafael Sánchez Ferlosio que es otro “gran miope”, en el sentido de que ve muy bien de cerca cuando descubre y desactiva esas bombas de relojería que llevan las palabras.», Espada, «Savater: escritor de periódicos», p. 72.

<sup>1031</sup> La dualidad que usa Valente se establece entre *dictum* «lo dicho», lo que en lingüística se conoce como «el contenido proposicional de un enunciado» y *dicens* «el decir», aquello que consiste en la articulación misma, la estructura discursiva, exenta de todo contenido proposicional.

patrimonio público, que es necesario preservar de toda grieta, de toda fisura, de todo cambio. El signo lingüístico deja de ser portador del mundo de las relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. El lado público —no necesariamente social— del lenguaje devora todo el sistema semiológico y lo falsifica.<sup>1032</sup>

Ese orden acaba haciendo algo cercano a lo que apuntaba Sánchez Ferlosio al confesar su fastidio por el «poder de convicción de los sistemas» debido a que la mente humana es «analógica y combinatoria», pues se reduce la semántica, «lo dicho», quedando sólo «el decir», como propiedad pública que, como tal, está blindada para evitar cualquier variación que lo pueda desarticular. Es ahí en donde comprueba cómo la palabra deja de ser usada para comunicar realidades personales y queda cerrada por la exigencia de su función pública, estancando su capacidad sémica y adulterando al signo definitivamente. Cumpliéndose así lo que experimentaba Sánchez Ferlosio en su enumeración vana: este signo se vacía de semántica y queda sólo su articulación sintáctica.

[...] En tales circunstancias, el lenguaje, privado en realidad de su apoyatura sémica, puede quedar reducido a la mera disposición sintáctica de un discurso que nada dice, a un discurso que sería el sentido del no-sentido, es decir a la rotación infernal de los signos.<sup>1033</sup>

Un enunciado que solo es estructura y que está hueco de sentido como la anterior enumeración ferlosiana. El discurso que ya no señala a una realidad, que no contiene esa función sémica, se convierte en ese tipo de discurso que, a pesar de su apariencia trabada y sustancial, está hueco. La perversión de ese ahuecamiento del enunciado es lo que ve retratado en la obra de Havel, al plantear que ese discurso «institucional», constantemente *público* y por ello vaciado de toda sustancialidad, acaba sofocando todo rastro de específica subjetividad. Esta adulteración lingüística es una de las caras emergidas de un sistema ideológico. Ese proceso de depauperación íntima y de abducción por ese discurso es el que transita súbitamente el protagonista de la obra, neófito que pugna por entrar en la máquina burocrática del estado.

El valor de la obra de Václav Havel estriba sobre todo en la terrible lucidez con que nos coloca en un mundo, utópico o real ([...]), donde la imposición del discurso institucional o la corrupción del lenguaje como fruto de la cristalización

---

<sup>1032</sup> Valente, «Ideología y lenguaje», *Las palabras...*, p. 55.

<sup>1033</sup> *Ibidem*, p. 58. Valente se refiere aquí al concepto que Octavio Paz plantea en *Los signos en rotación* (1965), especialmente en su primer capítulo: «1. Poesía, infierno y revolución».



ideológica amenazan los últimos reductos de la identidad personal. Entre las fibras bien hiladas de lo grotesco y a medida que Hugo Pludek<sup>1034</sup> asciende hacia el irrisorio poder de los signos, se va convirtiendo en escalofrío lo que era sólo aparente perplejidad de la pequeña Alicia en un famoso pasaje de *Through the looking-glass*<sup>1035</sup>:

«—Pero el problema —dijo Alicia— es saber si tú puedes hacer de suerte que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

—El problema —replicó Humpty Dumpty— es quién es el que manda; eso es todo»<sup>1036</sup> <sup>1037</sup>.

La certidumbre «escalofriante» de Pludek le semeja una ocasión práctica de esa otra candorosa extrañeza de Alicia frente a las palabras del resabiado huevo parlante. Los siempre preñados pasajes de Carroll sirven para dar la carambola sobre el grotesco Pludek y condensar la esencia de la inexorable subordinación en la que el lenguaje puede verse sometido al poder, sea la que sea su concreción ideológica<sup>1038</sup>. Como suele suceder en Valente, las citas ajenas no ejemplifican sino que actúan en su argumentación, en este caso sintetizando el problema que Pludek descubría y

---

<sup>1034</sup> Se refiere al protagonista de la pieza teatral de Havel: *La fiesta en el jardín* [*Zahradní slavnost*] (1963), que Valente cita en su traducción inglesa como *Garden party*. Hugo Pludek, conminado por sus padres a acudir a una fiesta de burócratas del sistema para lograr contactos para su futuro, descubre los vacíos diálogos de la jerga burocrática y acaba asumiendo ese estilo. Cuando vuelve a casa, habiendo logrado una plaza en un comité, sus padres no le reconocen por cómo ha cambiado su forma de hablar.

<sup>1035</sup> Tras la ocurrencia de Humpty Dumpty ante Alicia sobre la injusticia de tener sólo un día de aniversario, Alicia no entiende qué significa la expresión «gloria», es a partir de aquí que el diálogo deriva en torno a la semántica de las palabras. He aquí el diálogo inmediatamente anterior al fragmento citado por Valente:

«—¡Y sólo uno para regalos de cumpleaños! Ya ves. ¡Te has cubierto de gloria!

—No sé qué es lo que quiere decir con eso de la “gloria” —observó Alicia.

Humpty Dumpty sonrió despectivamente.

—Pues claro que no..., y no lo sabrás hasta que te lo diga yo. Quiere decir que «ahí te he dado con un argumento que te ha dejado bien aplastada».

—Pero “gloria” no significa “un argumento que deja bien aplastado” —objetó Alicia.

Cuando yo uso una palabra —insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdenoso— quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.

[...], Lewis Carroll «Capítulo VI, Humpty Dumpty», *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.

<sup>1036</sup> En cursiva el fragmento citado por Valente: «[...] ‘And only one for birthday presents, you know. There’s glory for you!’

‘I don’t know what you mean by “glory”,’ Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. ‘Of course you don’t — till I tell you. I meant “there’s a nice knock-down argument for you!”’

‘But “glory” doesn’t mean “a nice knock-down argument”,’ Alice objected.

‘When I use a word,’ Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean — neither more nor less.’

—‘The question is,’ said Alice, ‘whether you can make words mean so many different things.’

—‘The question is,’ said Humpty Dumpty, ‘which is to be master —that’s all.’», Lewis

Carroll «Chapter VI. Humpty Dumpty», *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

<sup>1037</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>1038</sup> Sánchez Ferlosio también usa esta misma sentencia de Humpty Dumpty, bastante de pasada y entre muchas otras referencias en (*Interpretación arbitraria del Initium del «Juan de Mairena»*), *Vendrán más...*, pp. 142-145.

terminaba atrapándole; mientras que Alicia cuestiona con su fresca lucidez cuando pregunta por la palabra «gloria» ante la frase hecha que le lanza Humpty: «¡Te has cubierto de gloria! [There's glory for you!]». Cuando éste vincula esa palabra, tomando en cuenta su frase hecha con la perífrasis: «ahí te he dado con un argumento que te ha dejado bien aplastada [there's a nice knock-down argument for you!]», Alicia le reprocha que tal palabra no significa eso que él dice. Entonces Humpty le hace ver la verdadera arbitrariedad de tal conexión de una palabra con un determinado significado: «Cuando yo uso una palabra [...] quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos. [When I use a word, [...], it means just what I choose it to mean — neither more nor less.]».

Es ahí en donde se produce el diálogo final que Valente incorpora a su circuito para que decante una síntesis emblemática, de uno de los principios que animarán toda esta inclinación del ensayista hacia la índole lingüística de esos discursos condicionantes de la percepción de cualquier objeto. La visión de Alicia es la de unas palabras unívocas, que son sustanciales en tanto que señalan una sola realidad, y el de un lenguaje objetivo por no estar sujeto al capricho subjetivo de quien lo profiere. Frente a lo cual, Humpty llega al fondo del problema y le describe escuetamente la certeza última: «El problema [...] es quién es el que manda; eso es todo. [The question is, [...] which is to be master —that's all.]». Quizá no haya mejor divisa para mover el ánimo hacia esos discursos desde su perspectiva lingüística, para así descubrir el empleo que el poder hace de éstos e identificar las mistificaciones que la indagación puede desvelar, permitiendo el aseo de las palabras. Así se produce en el ensayo valenteano este cruce de «comentario crítico y palabra “creadora”» que trazan un «fructífero y extraño diálogo» que suele llegar a mostrar un hallazgo: «el lugar que ocupaban las cosas es inestable», pues se constata que «no siempre la filosofía es el territorio desde donde se pregunta y la literatura el lugar de las respuestas». Al contrario, el discurso de Valente es capaz de «subvertir el orden» de tales «preguntas y respuestas», pero también del «lugar preciso» de éstas, tal y como se puede reseguir en buena parte de su ensayismo<sup>1039</sup>.

---

<sup>1039</sup> «[...] El fructífero y extraño diálogo que comentario crítico y palabra “creadora” tienen ya en estos textos indica y subraya un primer descubrimiento: que el lugar que ocupaban las cosas es inestable, que no siempre la filosofía es el territorio desde donde se pregunta y la literatura el lugar de las respuestas sino que a veces es conveniente, para seguir pensando y escribiendo, subvertir el orden no sólo de las preguntas y respuestas sino del ámbito todo, del lugar preciso en donde se sitúan las unas y las otras. [...]», García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», p. 30.

Esta conciencia crítica de las palabras la aplica Sánchez Ferlosio en distintos lugares en los que insiste en evidenciar la filfa de la neutralidad lingüística, atendiendo a los nombres que identifican tradicionalmente unas realidades sobre las que se podría imponer un análisis objetivo. Mas, la determinación tradicional de esos nombres condicionaría y casi llevaría incorporada ya su interpretación, su misma explicación. De manera que, toda representación lingüística que pretendiera ser lo más fiel posible a la simple percepción visual de uno de esos objetos o lugares debería descartar justamente los nombres que los denominan convencionalmente.

Cualquier naturalismo radical vendría a tropezarse a cada paso con la perturbadora caja de guitarra de la significación: cuando aspirase a coordinarse con la fotografía, la descripción verbal tendría que renunciar a nombres como «siempreviva» o «madreselva», a fin de que el paisaje no lo hiciese más la propia palabra que la cosa. Todo el que escriba o simplemente diga «en un pequeño chalet del extrarradio», no deberá ignorar que el extrarradio difícilmente llegaría a saberse paraje tan tremendo si le faltase tan tremendo nombre. Lugares hay, en fin, donde uno diría que se pasea más por los nombres mismos, que tan enfáticamente los consagran, que por calles o plazas o arrabales: en Sevilla, la Alameda de Hércules; en Córdoba, el Campo de la Verdad, y en Madrid, la Costanilla de los Desamparados.<sup>1040</sup>

Se fija cómo para describir un paisaje natural deberán sortearse esos enigmáticos nombres compuestos, sintagmáticos, que por ejemplo identifican algunas de sus especies vegetales o como ocurre con la contundencia grave y abrumadora de algunos nombres técnicos que, pretendiendo denominar, acaban por jerarquizar las distintas zonas de los mapas urbanos. Lo mismo que ocurre con los más ancestrales nombres propios de las calles o plazas que en su sintagma parecen, más bien, incorporar una descripción enaltecedora para ponderar la percepción de ese mero lugar. Esa es la advertencia continua que Sánchez Ferlosio lanza ante las palabras, invitando a dar cuenta de su profunda impregnación que las convierte, no en un mero identificador de referencias, sino en un verdadero interpretador que glosa sutilmente una realidad.

Mas cabe advertir que una de las «perversiones del lenguaje» es la tendencia a «aceptar los nombres “oficiales” sin reflexión previa», pues es sabido que «uno de los primeros síntomas de la dominación o la sumisión radica en el lenguaje» y, al fin, como dice Sánchez Ferlosio: «a la esencia de la palabra pertenece el ser profana» porque «la palabra sagrada [...] no busca ser entendida, sino obedecida». Así que en

---

<sup>1040</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 17.

su enunciado siempre insiste en que «nada puede darse ya por hecho» y nada puede «admitirse sin más como viene dado por el solo hecho de que viene dado». Por eso el hecho de que Sánchez Ferlosio «se acerque siempre a la realidad profanamente, desde fuera, sin concesiones gratuitas, tratando de descifrar su “etimología”» como se ha constatado, es decir descodificando «todo el ramaje de su desarrollo y la espesura de su resultado»<sup>1041</sup>. Es una evidencia pues que el ensayístico «lado inusitado» por el que Sánchez Ferlosio atiende al lenguaje se basa en no dejar la acostumbrada consideración positiva hacia el lenguaje y, por el contrario, internarse en esa zona sumergida en la que el lenguaje puede ser no sólo una coerción interpretativa sino el verdadero fundamento del poder. Que las palabras sean la materia de las mejores potencialidades del juicio no debe hacer desconocer que, al mismo tiempo, pueden servir exactamente para todo lo contrario: para la peor intransigencia.

*(Palabras-fuerza.)* No hay razón sin palabras, pero tampoco puede haber sin ellas fanatismo. En la palabra se manifiesta la salud de la razón, pero, a su vez, el fanatismo siempre aparece como una enfermedad de la palabra, una especie de inflamación absolutista de los significados. Toda predilección por una palabra en sí, al margen de un contexto, es un temible síntoma de predisposición al fanatismo.<sup>1042</sup>

La raíz del fanatismo está en un enfoque restringido de la palabra con respecto a su contexto y, por tanto, en una valoración del significado como una pieza unívoca y cerrada, tomada como señuelo de su voluntad omnímoda, dogmática y autoritaria. Esa patología del verbo, ese uso de las palabras es sobre el que llama la atención Sánchez Ferlosio en tantos pasajes de su ensayismo. En su caso, la crítica al poder siempre se hace desde las raíces de su manipulación de las palabras, como cuando señala un caso práctico de esa absolutización de las palabras y su semántica que acaba de mencionar. Pero en este caso se fija en la versatilidad semántica de una palabra sacralizada por el discurso establecido que le permite a ésta dominar la opinión a pesar del cambio de contexto, al haberse convertido en instrumento ideológico.

---

<sup>1041</sup> «[...] porque una de las perversiones del lenguaje consiste precisamente en aceptar los nombres “oficiales” sin reflexión previa, porque uno de los primeros síntomas de la dominación o la sumisión radica en el lenguaje y porque, en definitiva, “a la esencia de la palabra pertenece el ser profana”, pues “a palabra sagrada [...] no busca ser entendida, sino obedecida”. Naturalmente, si esto es así para el lenguaje (que no es una cuestión menor), ha de ser así siempre. De ahí que, puesto que nada puede darse ya por hecho y nada puede admitirse sin más como viene dado por el solo hecho de que viene dado, Ferlosio se acerque siempre a la realidad profanamente, desde fuera, sin concesiones gratuitas, tratando de descifrar su “etimología”, esto es, todo el ramaje de su desarrollo y la espesura de su resultado.», Bayal, «3. El desierto de Takla Makán», *El desierto...*, p. 47.

<sup>1042</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 47.

[...] Comoquiera que sea, es curiosa la contradictoria multivocidad que puede llegar a tener una palabra cuando las vicisitudes de su empleo ideológico han sido lo bastante habilidosas como para conseguir que tenga siempre y en todas partes buena prensa. Así parece haber pasado con «progreso», lo que hace hoy casi imposible rastrear hasta qué punto la noción misma de progreso nació ya como coartada del furor del lucro, como justificación del sacrificio y motivante de su aceptación.<sup>1043</sup>

El término «progreso», que es una de las nociones básicas que Sánchez Ferlosio persigue en *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* y que será blanco particular en el ensayismo de García Calvo, despierta la sospecha ferlosiana por su apariencia siempre benévola en ocasiones dispares. Eso le hace retrotraerse a la acuñación misma de la palabra y preguntarse si este efecto no tiene que ver con la propia función mistificadora con la que fue formulada esa noción tan seminal en toda la modernidad. Su aureola impide explorar la génesis premeditada de esta palabra, que condiciona su significado actual, cuya única utilidad quizá sea la de enmascarar el imperio del «lucro» y de los «sacrificios» que éste requiere. Como siempre, la mistificación que el dominio opera inoculando una calculada significación en esa vetusta palabra, logrando esta noción nimbada cuya mayor eficacia está en tergiversar de tal manera que el individuo asuma como necesario e incluso positivo aquello que va en contra de sí mismo y sólo beneficia al poder. Alrededor de tal noción girará todo este compacto ensayo ferlosiano en uno de cuyos «Corolarios» avisa que si se atiende al lenguaje del discurso dominante podrá sorprenderse ante la desnuda obviedad de la simpleza con la que justifican las consecuencias fatales del *progreso*, en este caso en su derivada tecnológica<sup>1044</sup>. El vértigo se produce al comprobar la inconsistencia verbal con la que quienes dirigen el desarrollo tecnológico expresan su argumentación sobre los efectos del progreso.

[...] ¿Cómo es posible que no se les ocurra una palabra mínimamente menos ingrátida y más convincente? ¿Será verdad, entonces, que las responsabilidades directas o indirectas que conciernen a las múltiples opciones o determinaciones que gobiernan el curso de la tecnología están depositadas en personas cuyas últimas convicciones se resuelven al cabo en algo tan infantil y elementalmente vaporoso, en algo que excede incluso la penosa baratura emocional de cualquier frase de borracho, como lo que puedan querer decir las palabras «la humanidad está constituida de tal forma que necesita mirar siempre por encima de sí misma»? [...].<sup>1045</sup>

---

<sup>1043</sup> Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, XXIII, p. 50.

<sup>1044</sup> Como se sabe, todo *Mientras no...* gira en torno a las reacciones en la prensa ante el accidente del transbordador espacial «Challenger» en 1986.

<sup>1045</sup> Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, «Corolarios» II, p. 107

Esta frase leída en la prensa tras el accidente, centro de toda esta indagación, se le revela en su descarada vacuidad semántica, hecha de torpes abstracciones con una pretensión grandilocuente que se revela tan torpemente cándida y ebria. De pronto, la mistificación lingüística se aparece no con la sutil sofisticación con la que se acuñaron remotamente algunas fecundas nociones como la del *progreso*, sino que suelen sorprenderse en la tosca grosería de los enunciados con los que algunos representantes del dominio argumentan los indeseables resultados de tal noción. Sin embargo, a pesar de que este recelo a las posibilidades mistificadoras del lenguaje por parte de lo establecido constituye su índice provocador y su objetivo a rastrear y batir en tantos discursos, Sánchez Ferlosio acaba contrapuntando esta dinámica y avisa que la misma necesidad de mistificar es, al menos, una garantía de que el tergiversador todavía se ve obligado a esconder sus verdaderas intenciones.

[...] En verdad, nunca se sabe hasta qué punto no es, incluso, más temible que se deje de mentir. A veces en la mentira es donde está, precisamente, la última esperanza. Por aquello de que la hipocresía es el homenaje que el vicio rinde a la virtud<sup>1046</sup>, que implica que ésta conserva al menos el resto de fuerza suficiente para imponerle al vicio semejante disimulo, la hipocresía se convierte en un último indicio de esperanza de que la virtud podría volver a ser tomada en serio. Cuando el lobo no necesita ni siquiera disfrazarse con pieles de cordero es cuando podemos decir que todo está perdido. Cuando la tecnología no necesite ya ni siquiera la hipocresía de decir «países en vías de desarrollo» es cuando ya no cabrá confiar siquiera en un último residuo de mala conciencia o de vergüenza del que quepa esperar una reacción contra sí misma y su propia falacia y perversión.<sup>1047</sup>

De manera que inquirir las maniobras con las que el dominio manipula el lenguaje para camuflar sus ideas y acciones deberá ser una acción ajena a toda lamentación, al considerar la posibilidad aún más negativa: la que hace innecesaria cualquier mistificación, cuando ya no es necesario disimular y persuadir porque basta la coacción y es posible el descaro de unas palabras que directamente avisan de lo que ya decía Humpty Dumpty: «which is to be master»<sup>1048</sup>. Por eso el barato eufemismo de «países en vías de desarrollo», que todavía se ve conminado a emplear la economía, es un síntoma de que todavía no posee el dominio absoluto como para no usar un término que expresara literalmente su concepción de esas realidades. De modo que las

---

<sup>1046</sup> Se trata de una máxima de François de La Rochefoucauld: «L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu.», *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1664).

<sup>1047</sup> Sánchez Ferlosio, *Mientras no...*, «Corolarios» II, p. 114.

<sup>1048</sup> En la traducción de Valente: «quién es el que manda», *vid. supra*.

grotescas apelaciones al sagrado *progreso* y a los *sacrificios* que reclama, que la tecnología todavía se ha visto obligada a pergeñar, no deben mover al desconsuelo porque son un síntoma de que aún es posible desmistificar, debido a que su imperio no es tal como para no necesitar convencer al individuo. De manera que el discurso ferlosiano parte de la convicción de que «no puede traicionarse la palabra», «ni devaluarla, ni desperdiciarla, ni desvirtuarla», de lo cual se deriva todo «un comportamiento humano» y «un comportamiento literario» en toda la labor literaria de Sánchez Ferlosio en todos sus géneros: su habitual «desestimación de textos inéditos», la puesta en práctica de un continuado «rechazo de las fórmulas conseguidas» o la estricta «subordinación del sujeto a la soberanía de la palabra y la verdad»<sup>1049</sup>.

Todos estos lugares acaban asentando esa «singularidad» de la obra completa de Sánchez Ferlosio que es debida por «la dificultad de determinar un vértice dominante», pues hay en ésta un «equilibrio justo de los ingredientes del triángulo», según define Bayal. Pues su obra parece estar sostenida sobre este «elemento central» que es la «preeminencia de la palabra», entendida como un «don», como «elemento mediador entre la naturaleza y el hombre» y «entre los propios hombres». Mas, a su vez, como sirve de «soporte de la naturaleza y como soporte del hombre» se transforma en «elemento cimero de la realidad», en «principio fundamental del conocimiento» (como «modo de relacionarse con los objetos»), así como de la «sociedad» (como «modo de vivir entre los hombres»). El hecho es que cada uno de los vértices del triángulo de su obra aparece siempre como «definitivo» por dos motivos. Estos tres vértices son por un lado: «la realidad» y «los objetos en su autonomía», por otro: la «palabra en cuanto sustento de la realidad» y, por último: el «sujeto» en tanto «conciencia intelectual del entramado de relaciones»<sup>1050</sup>, lo cual

---

<sup>1049</sup> «[...] No puede traicionarse la palabra: ni la palabra dada ni la palabra por dar. Ni devaluarla, ni desperdiciarla, ni desvirtuarla. De ello se desprende un comportamiento humano y un comportamiento literario: la desestimación de textos inéditos, anunciados, no escritos, engendrados, no creados; el rechazo de las fórmulas conseguidas; incluso la subordinación del sujeto a la soberanía de la palabra y la verdad [...].», Bayal, «1. Introducción», *El desierto...*, 2, pp. 29-30.

<sup>1050</sup> «[...] La singularidad de Ferlosio en este aspecto viene dada por la dificultad de determinar un vértice dominante, esto es, por el equilibrio justo de los ingredientes del triángulo. Toda la obra de Ferlosio se levanta sobre un elemento central, la preeminencia de la palabra. La palabra, concebida como don, es elemento mediador entre la naturaleza y el hombre, por una parte, y entre los propios hombres, y, en la medida en que funciona como soporte de la naturaleza y como soporte del hombre, se convierte en elemento cimero de la realidad, en principio fundamental del conocimiento, o modo de relacionarse con los objetos, y de la sociedad, o modo de vivir entre los hombres. Cada vértice es definitivo: la realidad y los objetos en su autonomía, la palabra en cuanto sustento de la realidad (pues

explica tantas cosas del ajuste exacto de su estilo a su tema y de la potencia precisa de su crítica siempre consciente de la dimensión de la palabra.

Sobre otra de las nociones que con más frecuencia es blanco de las inquisiciones de los ensayistas de esta muestra, la Historia, García Calvo abrirá también un examen del concepto remontándose al origen de la palabra misma, sirviéndose de su formación helenista y su labor lingüística que determinan su mirada<sup>1051</sup>. Al indagar en los orígenes del término, pone en claro la contradicción entre la denotación primigenia de esa palabra como «investigación» de los hechos y el uso actual como «designación» de esos hechos. Es entonces cuando se sirve de uno de los principios con los que el padre de la lingüística caracterizó al signo lingüístico, aquella por la cuál el significante se emite de modo lineal y, por tanto, diacrónico. Esta certeza lingüística le sirve para pensar si tal propiedad del signo no afecta precisamente a esa realidad que pretende «investigar o narrar». A su vez, debido a esta derivación de la historia hacia la «designación» de los hechos, interroga si esto no pone del revés la relación originaria entre las acciones y su narración.

III.29. Porque veamos lo que sucede con la Historia. Sucede ante todo que la misma palabra que nació para designar la investigación y narración de los hechos humanos, la ciencia de ellos, se aplica sin más para designar a los hechos mismos. Ahora bien, ya que una narración, el curso de una investigación incluso, esté sometida a aquella «ley de la linearidad del significante» enunciada por de Saussure<sup>1052</sup>, la realidad misma que se estudia o narra ¿estará sometida del mismo modo a esa ley de ordenación enunciada para el lenguaje? ¿No lo vendrá a estar precisamente en virtud de la identificación del objeto con su narración escrita? O en todo caso, la designación de los hechos sociales como 'Historia' ¿no estará contribuyendo a imprimir a esos hechos un carácter, por así decir, histórico, a que de hecho se invierta la relación entre narración y acciones, de tal modo que, al revés de la pretensión originaria, no venga ya la narración a dar cuenta de las acciones, sino que, haciendo verdad la vanagloria del aedo, sean las acciones las que tengan su esencia en dar contenido a la narración histórica?<sup>1053</sup>

---

nada humano existiría sin soporte lingüístico) y el sujeto en cuanto conciencia intelectual del entramado de relaciones. [...].», Bayal, «1. Introducción», *El desierto de Takla Makán*, 2, pp. 27-28.

<sup>1051</sup> Al abordar el concepto y la palabra *historia* se remonta al origen del término, esto es, al significado de su étimo helénico: ἱστορία, que puede traducirse como «investigación» o «información», o más ampliamente: «conocimiento adquirido por investigación», como derivación del verbo ἱστορεῖν «investigar».

<sup>1052</sup> Como es sabido, para Saussure, este «carácter lineal del significante», junto a la «arbitrariedad del signo lingüístico», constituyen las dos características básicas del signo lingüístico. Este principio de linealidad del significante tiene que ver con el hecho de que los elementos de éste se presenta uno atrás otro formando una secuencia encadenada, puesto que el significante siempre se desenvuelve en el tiempo de manera sucesiva ya que no es posible pronunciarlo simultáneamente, sino una unidad tras otra unidad, diacrónicamente.

<sup>1053</sup> [Agustín García Calvo] Anónimo, *Apotegmas sobre el marxismo*, Madrid, La banda de Moebius/Luis Manuel Rodríguez editor, 10, III. 29, p. 22.



La historia en tanto investigación-narración de unos hechos de la realidad — en tanto lenguaje— acaba por modificarlos en su relato, al imponerse ineludiblemente la lógica de su emisión lineal y diacrónica del signo lingüístico. Pero como la historia se ha convertido en la propia designación de esos hechos, ésta acaba otorgándoles la cualidad de *históricos*. De modo que, invertido el sentido primigenio de la narración y los hechos o acciones, la investigación-narración ya no da cuenta y convierte en conocimiento unas acciones, sino que son las propias acciones las que se comprenden como destinadas a servir de contenido a esa «narración histórica»; que acaba por alzarse como previa, superior e ineludible, frente a esas «acciones». Así encara García Calvo esta impugnación a la Historia —tan perseguida también por Sánchez Ferlosio—, atendiendo a la índole léxica de la palabra *historia*, a las mutaciones de su significado y a las implicaciones que el lenguaje mismo tiene en el decir de lo histórico, con respecto a la verdadera anatomía de los hechos que relata.

El problema se suele detectar en la base lingüística, en el idioma que articula ese discurso. Por eso Goytisolo en su «Examen de conciencia»<sup>1054</sup>, al mencionar uno de sus objetos recurrentes: la narrativa que pretendía, desde la ficción, justamente, algo así como *historiar* la realidad española del franquismo; incorpora una nota al pie en la que alerta que el objetivo que esta literatura pretende denunciar y vencer, debería buscarse en el lenguaje con el que se dice y no tanto en los referentes a los que este decir apunta.

4. La literatura de testimonio, tal y como se practica hoy en España, desatiende, a mi modo de ver, las raíces del mal. La destrucción de los viejos mitos de la derecha tendría que partir de un análisis y denuncia de su lenguaje. Impugnando las palabras sagradas impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas. La tarea de minar los fundamentos de la metafísica española exige la crítica implacable de esa rancia prosa castellanista que es, a la vez, santuario y banco de valores sublimes del Buen Decir.<sup>1055</sup>

De modo que los novelistas sociales deberían fijar su objetivo en el estilo con el que el dominio narra esas acciones sociales que acaecen en la realidad española. Su actuación desde la ficción debería tratar de comprender ese estilo y cortocircuitarlo al someterlo a contradicción, haciéndolo descarrilar y resbalar en su propia vacuidad. El gesto nietzscheano *destructor*, tan querido por Goytisolo, vuelve a ser el método esta

---

<sup>1054</sup> Goytisolo, «Examen de conciencia», *El furgón...*, p. 253-279.

<sup>1055</sup> *Ibidem*, p. 267.

vez destinado al registro mismo de ese discurso: refutar las palabras impregnadas de ese estilo y así refutar los valores que éstas encubren; aquello que define con el ambivalente apelativo de «rancia prosa castellanista» y que identifica con ese «Buen Decir» en tanto que ha sido prestigiado, difundido e impuesto por el poder. El foco se debe aplicar a las palabras mismas del discurso dominante y no tanto en la realidad que es consecuencia de éste.

En estos ensayistas de la muestra esta permanente conciencia y consideración del lenguaje, su intensa afición hacia la palabra como parte de la operación ensayística, demuestra la pertenencia de todos ellos a esa generación que, tras tantos años de posguerra y sus avatares, parece que «sentían como si tuvieran que adquirir el lenguaje mismo», con lo cual, «lo examinaban con cuidado» y, como se ha visto, «lo usaban con enormes precauciones»<sup>1056</sup>. Cosa que, ya se sabe, en algunos casos hizo orientar en buena parte su labor hacia la lingüística, directamente, como le ocurrió a Sánchez Ferlosio y, sobre todo, a García Calvo.

## LA IMPORTACIÓN Y DISLOCACIÓN LÉXICA

Uno de los recursos para la desmistificación del lenguaje será el de la importación del léxico de otras disciplinas para aplicarlo a unos objetos ajenos a éstas, produciendo una dislocación que es efectiva para esa función de desacato. Esta probatura de un vocabulario ajeno a la naturaleza de la materia de reflexión materializa la función misma del ensayo. Pues si de lo que se trata es de lograr que el lector comprenda las cosas de un modo distinto explicándoselas de otra manera, entonces, una de las posibilidades para alcanzarlo será la de buscar palabras distintas a las acostumbradas en el trato con tal objeto, para así lograr asumirlo de forma nueva. Detrás de este recurso está, entre otros, este deseo de evitar la impregnación ideológica de esas palabras usadas en los discursos dominantes. Para decir más verazmente es necesario entender la ideología que empapa las palabras cotidianas y adoptar léxicos que, respecto a la materia tratada, suenen casi inauditos; así se podría

---

<sup>1056</sup> «[...] Algunos, en la larga posguerra española, sentían como si tuvieran que adquirir el lenguaje mismo, y por tanto lo examinaban con cuidado y lo usaban con enormes precauciones», Carlos Piera, reseña de «*Guapo*» y sus isótopos, *Revista de Libros*, núm. 165, septiembre de 2010.

purgar el propio discurso de la connotación cultural de la que se quiere zafar, logrando la apariencia de una cierta —aunque inalcanzable— asepsia connotativa.

Quizá sea por su extensa y multidisciplinaria formación técnica o por el interés derivado de ésta hacia tantas disciplinas objetivas de las ciencias humanas, pero lo cierto es que Benet es el caso más profuso de este recurso que en mayor o menor grado es empleado por todos los ensayistas de la muestra. Benet trasvasa léxicos especialmente sobre un tema tratado en su ensayo que tiende a la abstracción; es para evitarla que se valdrá de la terminología de una disciplina más o menos objetiva, que logre dar percepción concreta a esa cuestión demasiado inasible. De modo que esta búsqueda de un decir distinto a partir del uso promiscuo de léxicos es, a su vez, otro método de traducción de lo abstracto a lo asumible, a aquello que permita una percepción imaginativa de tal cuestión. Entre el derecho, la filosofía, la economía, la política, la milicia, la lingüística, la religión... se servirá de unos léxicos que tienen la virtud de concretar, de someter a un orden y, en definitiva, de materializar ese objeto que suele tender a la opacidad.

Este tránsito desde su disciplinada obligación hacia su creativa devoción, retratan a un Benet adherido a ese rasgo propio «del sujeto y del pensamiento moderno» como es el de atenerse a la «verdad *estética*», como hizo el propio Montaigne. Por ello, en la libertad de su tiempo libre: «se encontraba ya en su terreno íntimo», evitando tener que «legislar objetivamente», ni «clasificar nada» a diferencia de lo que le sucedía en su jornada laboral. Al contrario, podía lanzarse entonces a «inventar —romper el círculo de lo inventado—» que, en sus propias palabras, siempre es: «un poder en parte del azar, de la fortuna, pero en parte de la voluntad»<sup>1057</sup>, que es lo que se dispone con este trasvase de léxicos en su enunciado ensayístico.

Uno de los casos reiterados será el uso de la estrategia militar, que parece desvelar cierta concatenación con su labor de ingeniero de campo y su afán ensayístico, pues tanto en la ingeniería como en la estrategia militar, la distancia entre

---

<sup>1057</sup> «Desde la lejanía ya del siglo XX, Benet participa de ese rasgo esencial del sujeto y del pensamiento moderno, aunque de un modo más destructor que un Montaigne retirado en su envolvente torre, dado su tenebrismo y su atenerse ya a una categoría solo contemporánea: la de verdad *estética*. Así que, encerrado en su domicilio —para él, en el domingo de la vida— Benet ejercía su otro oficio, también a fondo, y como escritor se encontraba ya en su terreno íntimo donde no tenía que legislar objetivamente ni tampoco que clasificar nada, según recalcó. Sólo tenía que inventar —romper el círculo de lo inventado—, que es un poder en parte del azar, de la fortuna, pero en parte de la voluntad, como decía al inicio de *Otoño en Madrid*.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 432.

el proyecto trazado y su progresiva aplicación es la misma que ocurre en la basculación del ensayo entre el encuentro con la cosa incitadora y el circuito que de ésta se deriva. En toda batalla, a pesar de la planificación inicial, es imposible no saberse enfrentado a lo contingente, a la fragilidad de algo que no es más que una proyección visual de una acción potencial abocada a medirse en su puesta en práctica. Una combinación de factores que hacen del arte militar un exacto trasunto de su ensayar<sup>1058</sup>. De ésta se sirve cuando necesita explicar la operación que Flaubert lleva a cabo con la prosa narrativa, comprendida en su momento como género más vulgar, con respecto al prestigioso verso. Para dar consistencia a la igualdad alcanzada por Flaubert entre la prosa y el verso, Benet sitúa a ambas formas de expresión como dos fuerzas armadas que se disponen a la batalla, con semejantes destacamentos y pertrechos.

[...] [refiriéndose a Flaubert] Sin querer escribir un verso, y con una simulada indiferencia hacia esas formas literarias, no hizo sino **alienar** la prosa, en paridad de condiciones, en **orden de batalla** contra toda la versificación. Un día se verán y sabrán las consecuencias de tal **batalla**: sólo a partir de Flaubert las **fuerzas** del verso parar poder subsistir se tendrán que pasar al **campo** de la prosa.

Pero ahí no cesó el juego: una cosa era **romper el cerco** artístico que el verso ha creado en torno a la prosa, otra muy distinta y de mucha mayor envergadura era la **ocupación, sumisión o liberación** de unos **terrenos** que hasta entonces le habían estado **rindiendo vasallaje**.<sup>1059</sup>

La prueba de esta inusitada nivelación entre ejércitos la prueba Benet con una constatación general: a partir de entonces el verso necesitará pasarse a «campo» enemigo y nutrirse de la prosa. Será así como inesperadamente las huestes de la prosa no sólo rompan las líneas del las fuerzas del verso con el que mantenían *cercada* a la prosa, sino que ésta liberará amplios «terrenos» que estaban subyugados al verso. El juego con la jerga táctica no sólo sirve para coagular la formalización de unas acciones y unos objetos irremediamente vaporosos, sino que da aliento lúdico al

---

<sup>1058</sup> Como tal disciplina aparece dispersa en muchos de sus artículos, pero es la protagonista de «Tres fechas. Sobre la estrategia en la Guerra Civil española» (*La construcción...*, p. 85), en el que considera la falta de estrategia moderna en el bando franquista y, en cambio, las probaturas estratégicas del ejército republicano con sus ofensivas tácticas para retrasar la caída de Madrid, el Norte o Barcelona. También se percibe en «Sobre la necesidad de la traición» (*ibidem*, p. 69), en el que trata la figura insulsa del «espía» frente a la fascinante del «traidor», ilustrándolo con el caso de Julius Norke, espía alemán que facilitó el hundimiento de un buque británico en la Segunda Guerra Mundial y el de William Joyce, un anglo-americano traidor que, en ese tiempo, era locutor en una emisora alemana, donde persuadía a los británicos para que se rindieran.

<sup>1059</sup> Benet, «La ofensiva de 1950», *La inspiración...*, III, p. 76. En ésta y en las siguientes citas aparecen en **negrita** las palabras que pertenezcan a un mismo léxico importado o estén cercanas a éste.

lector dado, atrayéndolo al siempre excitante fragor trágico de una batalla contemplada a distancia y salvando así el posible tono de texto especializado de crítica literaria.

Sirviéndose de esa visión cenital de la batalla, vuelve a realizar un despliegue de su lógica estratégica en un pasaje en el que trata de plantear la suerte de las palabras altamente conceptuales en el pensamiento, a diferencia de la de las más elementales. Para mostrarlo a través del tono militar propone dos planos, uno inicial en el que estas palabras conceptuales se presentan, de nuevo, como una fuerza en combate en el gran bando del pensamiento: se habla de lo crucial de sus «intervenciones» y cómo, progresivamente, frente a un horizonte de más conflictos el pensamiento valora todavía más sus capacidades en el campo de batalla para salir siempre invicto —algo parecido a lo que García Calvo atribuía a la palabra *progreso*. Pero, curiosamente, tal condición casi «inmortal» también la comparte con las palabras «más rústicas» y es ante esta extrañeza por lo que Benet abre otro plano igualmente estratégico —pero más geopolítico—, en el que se interesa por el distinto celo que los estados muestran a sus zonas centrales y a sus zonas limítrofes; las primeras serían las palabras de bajo contenido conceptual y las segundas, las de alta conceptualización.

En cuanto a las palabras de alto contenido conceptual yo me reservo para mi propio uso una doctrina evemerista<sup>1060</sup>. Ya en las primeras **disputas** se demostró decisiva su **intervención** y a medida que se fue **desterrando** la esperanza de una **paz perdurable** en el **terreno** del pensamiento, su invocación —y la de sus **antagonistas**, porque la ley de los contrarios data de esas fechas— se hizo imprescindible. Su **heroico comportamiento**, su demostrada capacidad para estar presente en todos los **combates** y salir a la postre **indemne**, la convirtieron en poco menos que un ser inmortal, una condición de la que por otra parte también gozan sus hermanas más rústicas. Pero éstas no luchan, he ahí la diferencia, porque el pensamiento jamás se ha **lanzado a la guerra** por las palabras de bajo contenido conceptual de las que siempre ha estado desdeñosamente **seguro**. Se diría que mientras aquéllas constituían las **fronteras** de un **territorio** que en todo momento era preciso **fortificar**, **ensanchar** y **consolidar**, estas otras se sitúan en una **zona metropolitana** que ningún antagonista osará nunca **reclamar para sí**; se diría que el pensamiento, como toda **organización**

---

<sup>1060</sup> Benet apela a la teoría hermenéutica del «evemerismo» sobre la interpretación de los mitos según la cual los dioses paganos no son más que personajes históricos de un pasado vagamente recordado, magnificados por una tradición fantástica y legendaria. Esta doctrina parte de fuentes indirectas de la obra desaparecida de Evémero de Mesene (s. IV a. C.): *Inscripción sagrada* [ἱερα ἀνάγραφη]. El sentido con el que lo usa aquí Benet está en la perspectiva de considerar la adición de un sentido oculto y abstracto como una operación que es producto histórico y social, realizado sobre la base de simples objetos concretos que han desaparecido o han acabado ocultándose.

**belicosa**, es esencialmente **centrífugo**, dispuesto a consumir todos sus recursos por apropiarse de aquellas **zonas limítrofes** donde su **soberanía** está en entredicho.<sup>1061</sup>

Este último mapa geopolítico de un estado siempre en esa dinámica centrífuga que le hace dedicarse a sus límites —en tanto que los límites configuran su propia concepción de sí mismo— más que a su interior, da una incitante visión espacial a una dualidad de ámbitos y un movimiento de consolidación, expansión o blindaje hacia las fronteras, que proporciona una imagen a algo tan inconcretable e imaginable como la presencia de ambos tipos de palabras en el pensamiento; a la vez que atraen la lectura, al abrir la puerta a un tema inesperado como la lógica geopolítica de los estados y los conflictos de soberanía que se le suelen derivar<sup>1062</sup>.

En otros casos el léxico puede dar al ensayo casi el vislumbre de otro género literario, como ocurre en «La puerta del lavabo» cuando se sirve, en el límite de la parodia sarcástica, del léxico jurídico y policial para pergeñar una delirante explicación del tratamiento que ha gozado en la filosofía —y, pues, en la conciencia— el concepto de «unidad», trasponiéndolo en la figura de un «reo» y desplegando para ello toda la jerigonza jurídica, policial o carcelaria, que acercan la disertación al plano casi de la narración policiaca y, sobre todo, son la muestra de cómo la dislocación de léxicos deriva en el juego gratuito de lo literario, más allá de cualquier fomento de la comprensión del lector. La «unidad» es el delincuente y la «conciencia», su prisión:

[...] Ante semejante paradoja, la filosofía de siempre —con anterioridad a la aplicación específica de la **norma** convertida en ciencia fenomenológica— ha llevado el campo de la sustancia al de la existencia para incluir lo que se da en la conciencia y gracias a lo cual la unidad existe, aunque sea de manera timorata. Pero esa existencia goza de un **carácter carcelario** no sólo por hallarse **recluida** en un ámbito que en modo alguno puede abandonar, sino porque en tal situación se ve despojada, por así decirlo, de su oficio (probablemente el de **delincuente**), de su función, de sus **prerrogativas** y, ay, de su destino. **Como un verdadero malhechor arrojado a presidio tanto en castigo de su conducta cuanto en evitación de sus posibles perjudiciales acciones**, lo cierto es que la unidad recluida en la conciencia ha quedado, como se dice ahora con frecuencia, desactivada; porque si la unidad pudiera

---

<sup>1061</sup> Benet, *El ángel...*, II, p. 55

<sup>1062</sup> Esa sugerencia geopolítica traída intempestivamente a través de esa importación léxica puede servir para incitar al lector a aducir ejemplos de tal lógica en la historia de los estados. Una ristra interminable podrían venirle al pensamiento, como por poner uno paradigmático, el de Luis XIV y su pugna en las fronteras de su reino, que le llevaron no ya a consolidar sino a acrecentar sus límites incorporando, entre 1648 y 1713 y de norte a sur: Dunkerque, Lille, Artois, Estrasburgo, Alsacia, Franco Condado, Besançon y Rosellón.

actuar sería para quedarse sola, para restaurar el frágil imperio de la moldura 1<sup>1063</sup>, para quedarse con todo, asimilarlo todo y acabar con todo y —antes de cualquier otra cosa— destruir esa conciencia que la ha creado, le ha insuflado la más delirante ambición y, por último, la ha secuestrado. Bien puede sospecharse que el día en que la unidad logre **evadirse** de la conciencia será el fin del mundo.

Y, naturalmente **está bramando por salir**. No es para menos; en el mismo instante en que cese su **confinamiento** será dueña de todo, y aunque se pierda el mayor goce del disfrute del dominio con la igualación de todas las partículas para la instantánea formación de su destino, sospecho que no es de desdeñar esa fulminante venganza sobre todos los elementos de la pluralidad que al mantenerla **secuestrada** retrasaron el advenimiento de su imperio. Pero además, y es quizá lo más irritante, su **confinamiento** en el campo de la conciencia se lleva a cabo en unas circunstancias tan agravantes que invitan a emparentar la lógica trascendental con un **reglamento de prisiones**. [...] La conciencia es —por ende— una **ergástula**<sup>1064</sup>: encerrada en ella la unidad es obligada a trabajar contra su finalidad, a enriquecer a su enemigo, a hacer más sólidos **los muros que la encierran**, a poblar el universo de los elementos antagonistas de la pluralidad y alejar más y más el día de su **redención**. Por si fuera poco tiene que **convivir** de igual a igual, con sus once **compañeras de celda**, esto es, la pluralidad, la limitación, la causalidad, la sustancia, la necesidad, etc. [...].<sup>1065</sup>

He ahí el dinamismo de esa «unidad» convertida en reo que, confinado en la cárcel de la «conciencia», no hace más que actuar contra sí mismo. El uso del léxico acaba trazando toda la sintaxis del discurso que se torna en una sumaria narración que dibuja a un personaje y narra sus peripecias ante su reclusión. Pero quizá el caso en el que el uso de léxicos y conceptos tomados de disciplinas técnicas cumplen tanto ese objetivo de explicar en palabras inauditas y asépticas como el de constituir el motivo que estructura todo el desarrollo de un ensayo es el caso de «Onda y corpúsculo en el *Quijote*». En el título ya aparece la dualidad de términos sobre la física lumínica que vertebrará su mirada sobre la novela por antonomasia y que son la variante ocasional de la dualidad de modalidades narrativas que ya había acuñado previamente: la «estampa» y el «argumento».

[...] He dicho en otro lugar que en el arte narrativo existen dos formas extremas de composición: la *estampa* y el *argumento*, o para emplear conceptos metafóricos extraídos de la doble naturaleza de la luz, el **corpúsculo** y la **onda**. [...].<sup>1066</sup>

El concepto de «estampa narrativa» lo explica a través del término «corpúsculo elemental»: la «partícula que se considera que no puede descomponerse

---

<sup>1063</sup> Todo el artículo de «La puerta del lavabo» es una tupida reflexión sobre la unidad y la dualidad que nace de la contemplación de dos molduras distintas en la susodicha puerta.

<sup>1064</sup> Recuérdese que es sinónimo de «cárcel», *ergástula*: «l. f. En la antigua Roma, cárcel de esclavos.» (*DRAE*).

<sup>1065</sup> Benet, «La puerta del lavabo», *La moviola...*, p. 119-121.

<sup>1066</sup> Benet, «Onda y corpúsculo en el *Quijote*», *La moviola...*, p. 85.

en otras más simples»<sup>1067</sup>, y el de «argumento narrativo» con el de «onda luminosa»: la «onda que propaga la luz emitida por un cuerpo luminoso»<sup>1068</sup>. Más adelante, para ahondar en la distinción entre ambos estilos, usará también la terminología de la hidráulica para explicar cómo se comportarían los dos tipos de narraciones si tuvieran un capítulo eludido, sirviéndose como ejemplo para cada uno, de una obra de Stendhal y a otra de Conrad, respectivamente. En el caso de la narración de «argumento o de onda», el capítulo eludido constituye un vacío semejante al de una «burbuja inmersa en el seno de la masa líquida»<sup>1069</sup> y ello lo relaciona con el «régimen laminar» de la hidráulica, en el que esta masa se mueve según unas constantes que no quedan alteradas por la presencia de esta burbuja. Mientras que en la narración de «estampa o corpúsculo», el vacío del episodio eludido funciona como el del «vórtice de un torbellino hacia el cual se dirige la corriente siguiendo unas trayectorias espirales cuyo centro coincide con el eje de aquél»<sup>1070</sup>, lo que desde la teoría hidráulica se entiende como el «régimen turbulento» en el cual ese vacío será permanente y desaparecerá cuando lo haga también el propio régimen. Aplicándolo al caso de la narración de Conrad que utiliza<sup>1071</sup>, plantea que en ésta: «[...] un episodio eludido, tal como la muerte del personaje Stevie, que crea un régimen de turbulencia narrativa, ha de mantenerse eludido si se desea conservar ese régimen, y degenerará en otro en cuanto el autor introduzca al lector en el secreto de lo que pasó»<sup>1072</sup>. Este régimen será el de la novela de misterio o policiaca, en el cual: «[...] cuando [el secreto] queda claramente expuesto o bien la narración termina, como el final del desagüe por un sumidero, como es el caso de la novela policiaca, o bien cambia radicalmente de régimen [...]»<sup>1073</sup>. El pasaje entero muestra cómo esa disciplina que tan gravemente debió ocupar sus horas de trabajo profesional<sup>1074</sup>, se convierten en la malla interna que sostiene todo el razonamiento sobre estos dos tipos de narración.

---

<sup>1067</sup> «corpúsculo elemental» según la entrada del *DRAE*.

<sup>1068</sup> «onda luminosa», *ibidem*.

<sup>1069</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>1070</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>1071</sup> Se trata de la novela de Joseph Conrad, *The Secret Agent* (1907).

<sup>1072</sup> Benet, «Onda y corpúsculo en el *Quijote*», *La moviola...*, p. 109.

<sup>1073</sup> *Ibidem*.

<sup>1074</sup> En su labor de ingeniero de caminos, canales y puertos participó especialmente en la proyección y control in situ de obras hidráulicas, canales: Quereño y Cornatel (León, 1959) y Riansares, del Trasvase Tajo-Segura (Guadalajara, 1979) y, sobre todo, embalses: Porma (León, 1965) —tras su muerte, denominado «Embalse Juan Benet»—, El Vellón (Madrid, 1967), El Atazar (Madrid, 1972), La Bujeda (Guadalajara, 1976), Llauset (Huesca, 1983) y Santa Eugenia (La Coruña, 1988).



[...] Llevado de un viejo vicio para explicar esa diferencia volveré a recurrir a la metáfora, esta vez de **naturaleza hidráulica**; la elusión del episodio, en el régimen novelístico elegido por Stendhal, es como una **burbuja** inmersa en el seno de la **masa líquida** que se mueve según unas constantes que no quedan alteradas por su presencia y que es imprimida con el movimiento de la corriente al que se suma su **ímpetu ascensional** hacia la **superficie** para componer su trayectoria dentro del flujo; en virtud de eso el episodio eludido no sólo se mueve con toda la masa de la novela, sino que de tanto en tanto aflora a la **superficie** un fenómeno tan sólo perceptible por estar la **burbuja** formada de aire, mientras las líneas de la corriente la contornean con una pequeña deformación **aerodinámica** local que no altera al conjunto del régimen. En **hidráulica** este régimen se llama **laminar**. Tal como yo lo veo, el vacío o episodio eludido que crea Conrad alrededor de la muerte de Stevie conforma un régimen muy diferente: es como el **vórtice** de un **torbellino** hacia el cual se dirige la **corriente** siguiendo unas **trayectorias espirales** cuyo centro coincide con el eje de aquél; en este régimen, llamado en hidráulica **turbulento**, el vacío permanece estático, no alterado por el movimiento de la corriente que proseguirá, con pequeños cambios en la velocidad y trayectoria de las partículas, en tanto el vacío permanezca vacío, y concluirá, para transformarse en laminar, en cuanto el líquido, por un descenso de velocidad, ocupe el espacio desalojado por él. En términos literarios quiere esto decir que un episodio eludido, tal como la muerte de Stevie, que crea un régimen de **turbulencia narrativa**, ha de mantenerse eludido si se desea conservar ese régimen, y degenerará en otro en cuanto el autor introduzca al lector en el secreto de lo que pasó. Tanto la novela de misterio como la de género proporcionan los paradigmas más elementales de dicho cambio de régimen; por lo general se inician con un episodio eludido —un crimen, por ejemplo— alrededor del cual gira toda la narración, y cuando aquél queda claramente expuesto o bien la narración termina, como el final del **desagüe** por un **sumidero**, como es el caso de la novela policíaca, o bien cambia radicalmente de régimen, como es el caso de *Jane Eyre*, pongo por ejemplo.<sup>1075</sup>

Los conceptos de la hidráulica y su terminología logran formular con extrema precisión, y otra vez dando una imagen dinámica, lo que de otra manera pudiera perderse en la vaguedad nocional. Al mismo tiempo, la analogía fabricada con estas distintas voces es también, como toda comparación, una manera de reincidir sobre una misma cuestión y esto siempre es un modo de asegurar el logro de la comprensión. Además, es una repetición en distinto tono, lo que permite al lector asumirla sin caer en la monotonía e incidiendo, por tanto, en distintos niveles de su percepción. Mas, de nuevo y por encima de todo, esa explicación a escala diversa, gracias al uso de un abanico de múltiples vocabularios técnicos, logra una suerte de plurivocidad, un aspecto siempre perseguido en el ensayo. Por eso puede decirse que su enunciado ensayístico supone una «bisagra entre ficción e historia» que se aparta un tanto de esa tendencia a las «impresiones, desvíos, esbozos», tan propios del ensayismo motaigneano, y parece acercarse incluso contradictoriamente a un tipo de

---

<sup>1075</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

«escritos que aspiran al sitial del tratado desde la atalaya del amateur»<sup>1076</sup>, cosa que explicaría también este aspecto de rigor y exactitud al que contribuyen este trasvase de léxicos técnicos a materias difusas como las humanas.

La jerga económica y financiera será uno de los léxicos que con más frecuencia serán usados por estos distintos ensayistas. Benet lo usa para desmontar los «actos de generosidad» en su paródica «Epístola moral a Laura» y Sánchez Ferlosio usará esta lógica y sus términos para denunciar la justificación del sacrificio por parte del poder, en una nueva reiteración en ese desacato minucioso del «progreso» y sus «sacrificios» que *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* supone. Es así cómo denuncia la incorporación del «sufrimiento» dentro de la «armonía universal» que el poder ha difundido, entre otros modos a través de los frescos de Miguel Ángel Buonarroti en la Capilla Sixtina<sup>1077</sup>. Para Sánchez Ferlosio esa obra explicita este modo de otorgar un sentido al dolor desde una lógica «financiera».

VIII. La integración del sufrimiento en la armonía universal, autoritariamente impuesta por aquel verdadero cómplice del poder de Dios en la apología de la Sixtina, otorga un nuevo vigor universal a la miserable ideología que justifica el dolor como **necesidad de capitalización**, como **inversión rentable** para la gran **empresa** de la historia y de la humanidad, y hace de aquellos frescos el más rotundo y formidable manifiesto inaugural de todo conformismo, haciendo realmente dudar si el pretendido humanismo, renacentista, en vez de consistir, como se admite, en el intento de incoar realmente en este mundo un nuevo espíritu de humanidad, no consistió más bien en pintar con colores más falazmente humanos un mundo sólo dispuesto a acrecentar, bajo tal capa, el ya alto grado de su inhumanidad. [...].<sup>1078</sup>

En las últimas líneas de este apéndice y de todo el libro, Sánchez Ferlosio delinea ya del todo el objetivo fundamental de su índice desacatador: quiere «desmontar» la «mentalidad contable» con la que se considera la «felicidad» y el «dolor», que entiende que se ha convertido en la forma preponderante de pensar en la valoración de esta dualidad. Para denunciar esta lógica contable, en los que ve el claro

---

<sup>1076</sup> «En la España de Benet —la heredada y la vivida— no hubo esa coexistencia. Por eso Benet muestra, de modo peculiar, una desconfianza de antimoderno ante una modernidad inexistente —la española—. De allí sus saltos intelectuales y sus mezclas de géneros. La bisagra entre ficción e historia son sus ensayos, cuyo repertorio exhibe una curiosa desmesura: no son impresiones, desvíos, esbozos, o cualquier otra de las variantes de la gran escuela de Montaigne, sino escritos que aspiran al sitial del tratado desde la atalaya del amateur. A pesar de que tal mezcla suele terminar en extravío desmesurado o en sumatoria de extravagancias, Benet se sustrae de ambos peligros. Poseía un talento notabilísimo para el pensar, una disposición hacia la especulación y la abstracción pura nada frecuentes, lo que transforma estos ensayos en entes raros y difíciles de hallar en cualquier otra tradición contemporánea. [...]», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 79.

<sup>1077</sup> Aunque no lo explicita, Sánchez Ferlosio se debe referir especialmente a la segunda intervención de Buonarroti en ésta, el fresco mural del altar, «El juicio final» (1536-1541).

<sup>1078</sup> Sánchez Ferlosio, «La mentalidad expiatoria», VIII, *Mientras no...*, p. 134.

vínculo entre cristianismo, marxismo y tantas otras doctrinas laicas, usará la terminología y el razonamiento de la contabilidad, parodiándolo y evidenciando el materialismo de esa lógica que no es *necesaria*, sino que puede rechazarse.

[...] La cuestión ética por excelencia es justamente desmontar de una vez esta **mentalidad contable** (en que el marxismo y otras doctrinas laicas se muestran, como ya he dicho, los más legítimos y rigurosos herederos del cristianismo), que se va haciendo, o más bien ya se ha hecho, la forma más universal de la conciencia humana y que consiste en hacer de la felicidad y del dolor partidas mutuamente reductibles por relación de **intercambio**. La cuestión ética es escuchar la resistente protesta de la felicidad contra ese ser concebida como **Saldo Deudor**, y más todavía, el irresignado lamento del dolor contra la idea de aceptarse a sí mismo como **Saldo Acreedor**, sea en figura, de **ahorro**, de **pago**, de expiación, de mérito, de **tributo**; es romper de una vez en mil pedazos el espejo de la némesis como criterio de conciencia, y no sólo personal, sino más todavía impersonal, como cuando, sin atribución de culpa se **contrapesan** olímpicamente dolores con venturas, para **reequilibrar** la seriación histórica; es mirar el abismo que hay detrás de tan confiada y rutinaria **contabilidad**, cuestión que mal podría ser resuelta reateniéndose a reglas de **contabilidad** —como sería el elegir conceptos con arreglo a su capacidad operativa—, ni aún, por tanto, siquiera, propiamente, ser *resuelta*, en el sentido siempre formalmente contable que parece inherente a la noción de todo *resolver*.<sup>1079</sup>

La «felicidad» sorprendida como «Saldo Deudor» y el «dolor» como «Saldo Acreedor» es la manera más tajante de poner en claro la burda justificación de aquello que el individuo debería rehuir porque es contrario a sí mismo, descubre con esta lógica de tesorería el recurso más ordinario para encajar un *sentido* en aquello que el sofista de Savater rechazaba ante sus acusadores: «[...] *yo me niego a ir en nada contra mí mismo*. [...]»<sup>1080</sup>. El dolor y la felicidad «intercambiándose» o «contrapesándose» es desenmascarada como nociva falacia. Aquí se ve ese tipo de severo rechazo tan propio de Sánchez Ferlosio contra todas aquellas fórmulas con las que se pretende dar sentido al dolor, como ocurre con su amplia invectiva contra la historia o en su impugnación de la paradoja de que «los hombres afirmamos trabajar para la historia y nos atribula el emplazamiento de la posteridad» o, por ejemplo, como en casos concretos como el de «El escudo de Jotán» (esa pieza casi narrativa encajada en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*) en la que se activa una denuncia de que lo que se pretende «justicia» puede no ser más que «afirmación insensata de poder y juego cruel»<sup>1081</sup>.

---

<sup>1079</sup> *Ibidem*, XIV, p. 143

<sup>1080</sup> Savater, «Apología del sofista», *Apología del...*, p. 29.

<sup>1081</sup> «Con ciega soberbia, piensa Sánchez Ferlosio, los hombres afirmamos trabajar para la historia y nos atribula el emplazamiento de la posteridad. Pero lo que queremos que sea justicia es, a menudo,

Proyecta así una voz a veces airada, otras secamente sugestiva, pero siempre severamente certera, la voz de quien está «harto de cuanto lo constituye», tanto de «la Naturaleza porque su pretendida imparcialidad resulta cruel», como de «la Historia porque es una secuencia de muerte y de torpeza» o incluso «del Tiempo porque transcurre sin remisión»<sup>1082</sup>. No obstante, hay en su enunciado siempre bien dispuesto «un tiempo para captar», ese «margen de dudas» ante lo planteado, que también reivindica Martín Gaité, para intentar una «adusta consideración de las cosas» está esbozando así el «perfil de su lector ideal». Un «lector atento al ritmo de las palabras, de lo verbal» ése que «requiere tiempo», aquél que acepta «remover nuestras falsas seguridades» y, ante todo, sabe abstenerse del «exceso de alegría» y prefiere la «única modesta felicidad» que sabe poder vislumbrar, aquélla que surge al «afrontar con valentía la contemplación de las cosas sin mistificaciones»<sup>1083</sup>.

Por tanto, esta es la inherente atención al lenguaje que sienta la base a partir de la cual realizar la desmistificación de unos discursos que incuban una falsedad urdida con palabras y que debe ser desmontada desde las palabras. Es por ello que se da una gran afición a todo lo verbal en el ensayismo, pero especialmente para una acción en torno a las palabras, ligada a esa acción desmistificadora: se intenta limpiarlas de la impregnación impuesta por el discurso establecido, para lo cual el ensayista desarrollará un juego verbal basado en importar y dislocar léxicos de distintas disciplinas ajenas al discurso que se está desmistificando, para así dar una visión nueva, más certera y desasida de las implicaciones ideológicas de ese discurso preponderante.

---

afirmación insensata de poder y juego cruel como nos relata el fascinante apólogo sobre el escudo de Jotán. [...]», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», p. 195.

<sup>1082</sup> «Este inquilino del mundo está harto de cuanto lo constituye: de la Naturaleza porque su pretendida imparcialidad resulta cruel, de la Historia porque es una secuencia de muerte y de torpeza (“el último y más pavoroso ataque de soberbia del sangriento e iracundo borracho del Sinaí se llama Historia Universal”), del Tiempo porque transcurre sin remisión. [...]», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», p. 194.

<sup>1083</sup> [...] Y, además, al señalar la necesidad de un tiempo para captar, para aprehender; de un margen de dudas para considerar algo; de una adusta consideración de las cosas (que por cierto no está reñida con el sentido del humor), que no encuentra en la música, también está trazando el perfil de su lector ideal. Un lector atento al ritmo de las palabras, de lo verbal, que requiere tiempo, que exige remover nuestras falsas seguridades y que exige deponer (aunque sea momentáneamente) el exceso de alegría que en ocasiones vela la única modesta felicidad que podemos alcanzar al afrontar con valentía la contemplación de las cosas sin mistificaciones.», Vázquez Medel, «*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*: de lo poético y lo profético en los tiempos sombríos», p. 184.

## UN DECIR SECUNDARIO

### APENAS UNAS NOTAS MARGINALES

El ensayo es un decir secundario. Todo decir siempre lo es de otro decir; el lenguaje, al fin, sólo apela a más lenguaje. Mas en el caso del ensayo existe una expresa disposición de su voz que la hace explicitar su postura como discurso que se dirige a otros discursos, a otros objetos culturales. La propia lógica de su función principal de «desacato» se basa en este emplazamiento como enunciado que señala a alguna producción cultural, ya sea como blanco de una impugnación o como argumentación positiva en éste contra el objetivo a desarticular. Esta conciencia evidente de su condición de discurso que secunda otros objetos es, quizá, uno de los factores que más han gravitado sobre el género y le ha estigmatizado por este aspecto *secundario* y subordinado en el conjunto de géneros literarios.

De nuevo es Montaigne quien puede dar el primer indicio, pues en una determinada ocasión sospecha, casi apuntando reflexivamente sobre su propia labor, que se suele caer demasiadas veces en «interpretar las interpretaciones», mucho más que en «interpretar las cosas» sin más, de modo que acaba sucediendo que hay más «libros sobre libros» que los que puedan tratar de otras cosas. Quizá sea esta permanente conciencia que el ensayo demuestra respecto a la palabra como mediadora entre sujeto y objeto, la que puede provocar este apuntar al discurso mismo. Una manía que para Montaigne lleva a «glosarnos los unos a los otros» en forma de copiosos «comentarios» sobre algo ya dicho y escasos «autores» que digan algo originalmente.

Se invierte más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto. No hacemos sino glosarnos los unos a los otros. Por todas partes proliferan los comentarios; de autores, hay gran escasez. El saber más importante y más famoso de nuestros siglos, ¿no consiste en saber entender a los doctos? ¿No es éste el fin general y último de todos los estudios? Nuestras opiniones se injertan unas en otras. La primera sirve de tronco a la segunda, la segunda a la tercera. De este modo vamos ascendiendo de escalón en escalón. Y eso ocasiona muchas veces el que más arriba ha ascendido tiene más honor que mérito; en efecto, está subido apenas un grano sobre la espalda del penúltimo.<sup>1084</sup>

---

<sup>1084</sup> [«Il y a plus affaire à interpreter les interpretations, qu'à interpreter les choses: et plus de livres sur les livres, que sur autre subject: Nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires:

La conclusión es una imagen rústica, esclarecedora: «nuestras opiniones se injertan unas en otras», cada una encajándose en el «tronco» anterior, para ir aupándose «escalón en escalón», de donde surge una deducción ya conocida: «el que más arriba ha ascendido tiene más honor que mérito», pues que sólo está aupado «un grano sobre la espalda del penúltimo». Mas no parece que al final del pasaje se mantenga el supuesto aire de reticencia hacia este rasgo de dicción secundaria, como tampoco se sostiene mucho el plural de esa primera persona en la que habla. Es obvio que pretende describir un rasgo general que afecta a una época incluso con una postura recelosa, pero todo lleva a referirse a su propio tarea, a su mismo género en un tono de mera constatación que explica un gesto básico: su entidad como decir sobre lo dicho.

Acaso el ensayista es capaz de resguardarse en la prudencia cuando, según hace notar Lukács, se aleja de esas «orgullosas esperanzas» de creer «haber llegado alguna vez cerca de lo último», por eso suele dirigir su enunciado hacia meras «explicaciones de las poesías de otros» (entiéndase *poesía* en tanto creación literaria de cualquier orden) o hacia la exposición de «sus propios conceptos», limitando por ello su singular aportación como autor. Sin embargo, éste «se sume en esa pequeñez irónicamente» en lo que Lukács describe como: «la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida» y lo que hace es que «la subraya con modestia irónica»<sup>1085</sup>. Por eso la crítica o el ensayo «habla la mayoría de las veces de imágenes, de libros y de ideas», pero cabe preguntarse: «¿Cuál es su relación con lo representado?». Ante ello cabe aludir a la típica distinción que afirma que «el crítico ha de decir la verdad sobre las cosas» y, en cambio, «el poeta no está vinculado frente a su materia a ninguna verdad»<sup>1086</sup>; una divergencia que determina ese lugar extraño

---

d'authéurs, il en est grand cherté. Le principal et plus fameux sçavoir de nos siecles, est-ce pas sçavoir entendre les sçavants? Est-ce pas la fin commune et derniere de tous estudes? Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La premiere sert de tige à la seconde: la seconde à la tierce. Nous eschellons ainsi de degré en degré. Et advient de là, que le plus haut monté, a souvent plus d'honneur, que de merite. Car il n'est monté que d'un grain, sur les espauls du penultime.», Montaigne, «La experiencia» [«De l'experience»], *Ensayos*, III, 13, p. 1596.

<sup>1085</sup> «[...] El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata solo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica. [...].», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 50.

<sup>1086</sup> «La crítica, pues, el ensayo, habla la mayoría de las veces de imágenes, de libros y de ideas. ¿Cuál es su relación con lo representado? Se repite siempre que el crítico ha de decir la verdad sobre las

en que se sitúa el ensayo como producto literario y, al mismo tiempo, preocupado por el respeto a la verdad o a lo real. Por eso cabe reiterar que el ensayismo «habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido», por eso es consustancial a este género «no sacar cosas nuevas de una nada vacía», dedicándose a «sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas» pero debido a que «sólo las ordena de nuevo» y «no forma nada nuevo de lo informe» siempre queda «vinculado a esas cosas» y, por consiguiente, «ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas», con lo cual debe «hallar expresión para su esencia»<sup>1087</sup>.

No obstante, Lukács avisa de que el ensayo, tampoco es que trate realmente «de poetas y de libros», lo cual es lo convierte en «más problemático», pues: «está demasiado alto y desprecia y anuda demasiadas cosas para poder ser la exposición o la explicación de una obra». Es decir que, paradójicamente, se ha convertido en un discurso «demasiado rico e independiente como para ponerse incondicionalmente al servicio de algo» mas, a su vez, es «demasiado intelectual y poliforme para cobrar forma por sí mismo», he ahí ese habitual equilibrio contradictorio del género en éste como en tantos otros aspectos. Por tanto, cabe interrogarse si se ha transformado en algo «más problemático» al haberse «alejado de la vida más que si hablara fielmente de libros».

Lukács considera que ante algo que se ha problematizado sólo cabe una salida: «la radicalización extrema de la misma problemática», o sea «un radical marchar hasta el final de toda problemática». Eso es lo que puede haber pasado con el ensayo, en el que: «lo problemático de la situación se ha exacerbado hasta ser casi una frivolidad inevitable en el pensamiento y en la expresión», lo cual se ha transfigurado en buena parte de sus autores en un particular «temple vital»<sup>1088</sup>. Tal problemática

---

cosas, mientras que el poeta no está vinculado frente a su materia a ninguna verdad. [...].», *ibidem*, p. 51.

<sup>1087</sup> «[...] Ya la anuncié al hablar de Kassner: el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino solo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como solo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia. [...].», *ibidem*, pp. 51-52.

<sup>1088</sup> «Dicho sea para nuestro contento: el ensayo moderno no habla de poetas y de libros; pero esta salvación lo hace todavía más problemático. Está demasiado alto y desprecia y anuda demasiadas cosas para poder ser la exposición o la explicación de una obra; cada ensayo escribe junto a su título, con palabras visibles: “en ocasión de...”. Se ha hecho demasiado rico e independiente para ponerse incondicionalmente al servicio de algo, pero es demasiado intelectual y poliforme para cobrar forma por sí mismo. ¿No se ha hecho más problemático y no se ha alejado de la vida más que si hablara fielmente de libros?

Cuando algo se ha hecho problemático —y este modo de pensar del ensayo y su exposición no lo ha devenido, sino que lo ha sido siempre— la salvación no puede venir más que de la radicalización

quizá sea lo que inclina al ensayista a «meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio», porque si bien «habla sobre una imagen, cuadro o libro», también es cierto que suele abandonarlo bastante pronto, quizá porque «la idea de esa imagen y de ese libro se le hace superpotente» y eso le hace que «por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza solo como comienzo, como trampolín»; esa condición de trampolín que adquieren todos los objetos que el yo ensayístico entra a considerar<sup>1089</sup>.

Esta condición de decir secundario parece ser la resaca de esa pesimista observación que sugiere Gómez: ¿por qué escribir «cuando ya todo parece estar hecho»? al punto de convertirse en el «común denominador» que identifica en un ejemplo concreto como el de echar una ojeada a los títulos orteguianos que suelen explicitar que «versan sobre algo ya existente», cosa que nunca es una «nota negativa», sino «una de sus características decisivas». De suerte que el ensayo de Ortega como el de cualquiera siempre precisa «de un “algo” ya creado» pero, además, requiere que «ese “algo” haya sido asimilado por los posibles lectores», lo que lleva a que las suyas sean «referencias y alusiones que deben ser comprendidas para que estas adquieran su verdadera dimensión»<sup>1090</sup>, de ahí que la materia en que consisten sus objetos siempre deba apuntar en perspectiva hacia el lector, como ya se vio, para poder implicarlo.

El ensayo secunda porque es ese género que va «*cap a un tema*»<sup>1091</sup>, como dejaba caer Fuster y quizá de ahí su calificación modesta del género: «Almenys, la mena de literatura que jo cultivo —literatura subalterna, marginal, d’anar per casa—

---

extrema de la misma problematidad, de un radical marchar hasta el final de toda problemática [...] Lo problemático de la situación se ha exacerbado hasta ser casi una frivolidad inevitable en el pensamiento y en la expresión, y en la mayoría de los críticos se ha convertido también en un temple vital. [...].», *ibidem*, pp. 57-58.

<sup>1089</sup> «[...] Ahora el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio. El ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de esa imagen y de ese libro se le hace superpotente, porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza solo como comienzo, como trampolín. [...].», *ibidem*, p. 58.

<sup>1090</sup> «[...] ¿Por qué, pues, se escribe cuando ya todo parece estar hecho? En busca de una explicación, traigamos a la memoria algunos de los temas tratados por Ortega y Gasset: sobre Don Quijote, sobre la novela, sobre la deshumanización del arte, sobre las masas, sobre el pasado de España. En todos ellos encontramos un común denominador: versan sobre algo ya existente. Lo cual, lejos de suponer una nota negativa para el género, es una de sus características decisivas. Su misma existencia depende no sólo de un “algo” ya creado, sino de que ese “algo” haya sido asimilado por los posibles lectores: sus escritos abundan en referencias y alusiones que deben ser comprendidas para que estos adquieran su verdadera dimensión. [...].», Gómez, «7. El ensayo y el especialista», *Teoría del...*, p. 20.

<sup>1091</sup> «[...] Parlant en puritat, l’assaig no és mai sobre sinó *cap a un tema*. [...].», Fuster, «Pròleg», *Les originalitats* (1956) en *Obra completa de Joan Fuster, vol 2. Assaig, I*, València, Edicions 62/Universitat de València, 2011, p. 100.



no pot arrogar-se aspiracions de particular petulància. Són “assaigs”: poca cosa.»<sup>1092</sup>. A pesar de la ya avisada treta de la modestia para atraer al lector, el género es presentado como «poca cosa» debido a su remarcada condición de «subalterno» porque depende de otros objetos que se suponen los principales y de ahí que lo sea también en la gran empresa de los géneros literarios. Depende de otros objetos y por eso es «marginal», mas no sólo en tanto que está en el margen o quicio entre lo que se contempla como literatura y no literatura e, incluso, entre lo que se puede categorizar como género o no género textual, sino especialmente en la más elemental referencia a los «márgenes» de ese objeto sobre el que el ensayista reacciona. Esto es, los márgenes de los textos en los que el yo ensayístico responde con sus «notas marginales». Montaigne parece confesar ese mismo principio germinal para sus ensayos, a partir de las notas en el margen de los grandes textos, como efecto de una lectura dialogante. La misma explicación que da Benet al introducir al lector en su primer libro de ensayos.

Busqué un vínculo con el que hilvanar y agrupar ciertos comentarios que habían surgido de unas cuantas lecturas elegidas tan sólo a partir de una predilección, y me encontré metido en un atolladero. [...].<sup>1093</sup>

Las lecturas le han llevado a la necesidad de anotar ciertos «comentarios» en el *margen* de esos textos, cuyo conjunto de dispersos comentarios le imponen la necesidad de buscar un «vínculo» con el que aunar y dar sentido a esa multiplicidad de comentarios que no tenían entre sí nada más en común que su condición de ser producidos en consecuencia de la lectura de otros textos. Ese factor unificador que ligue el conjunto de «comentarios» que constituyen *La inspiración y el estilo* lo buscará inicialmente a través de una noción, un principio común a todos los comentarios y las obras de las que derivaban éstos, que en su primera tentativa será la «intención» y que más tarde acabará siendo el estudio de la dualidad que arma la unidad de este conjunto: la «inspiración» y el «estilo».

Del mismo modo, en el primer capítulo de *La infancia recuperada*, Savater pone en claro que su intención era persistir en el que es el objeto de interés para su libro ensayístico: las historias contadas y conseguir replicar con otra de éstas. Por eso avisa que estos ensayos son la alternativa a su incapacidad de cumplir su deseo

---

<sup>1092</sup> Fuster, [Prólogo], *Diccionari per...*, p. 14.

<sup>1093</sup> Benet, «Introducción», *La inspiración...*, p. 23.

inicial: contar una buena historia y, por tanto, contribuir a ese objeto que es su afán. Algo parecido a la celebrada respuesta de Gil de Biedma ante su conocida renuncia a continuar escribiendo poesía: «[...] yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema.»<sup>1094</sup>. El deseo era *ser* ese mismo objeto deseado y no remedarlo convirtiéndose en hacedor de poemas, de nuevo, ser poeta sería una opción secundaria frente a la principal y malograda: ser poema. Igual que, para Savater, ensayar «hablando de» historias contadas es la desengañada alternativa tras la frustración de no poder «contar una buena historia». Por eso escribe un «ensayo» *hacia* unas historias narradas por no poder «contar» una *historia* —esto es, escribir una narración de aventuras como las que conquistaron su infancia. Por eso se fija en la entidad de ese «narrador» de historias que él no ha logrado ser y se sirve para ilustrarlo de uno de aquellos narradores de algo vivido que aparece en la obra épica más antigua de la humanidad: el cazador que se encuentra al salvaje Enkidu y, maravillado sobre aterrorizado, vuelve a casa con «el rostro de haber llegado de muy lejos», a contárselo a su padre.

Si yo supiera contaros una buena historia, os la contaría. Como no sé, voy a hablaros de las mejores historias que me han contado. El narrador de historias siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror. Tal como el inocente Enkidu vio turbada su existencia silvestre por un cazador con quien se encontró delante del aguadero y que fue el primer ser humano que halló en su vida. Dice el poema que «el miedo hizo nido dentro de sus entrañas, su rostro era el de un hombre que llega de muy lejos»<sup>1095</sup>. Así, tras el rostro del hombre que

---

<sup>1094</sup> «Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo —Yo. Mitad Cabilán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?”. *All the rest is silence.*», [Nota liminar a la segunda edición], *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

<sup>1095</sup> Como se ha anticipado, se está refiriendo al inicio de la epopeya sumeria conocida como *Poema de Gilgamesh* (c. 2000-2500 a. C.), en el que Enkidu, un individuo creado por la diosa Aruru para combatir al tiránico rey Gilgamesh, debido a los abusos que éste estaba causando en su ciudad de Uruk y que había provocado tantas rogativas de sus súbditos hacia los dioses. Tras ser creado, Enkidu vive como un salvaje, comportándose como las gacelas con las que paca, hasta que en un abrevadero lo halla un cazador que, impactado al verlo, volverá a su hogar para contárselo a su padre:

«(Ahora bien) un cazador, un trampero, se le encaró en el abrevadero [un] día, un segundo y un tercero se le encaró en el abrevadero. Cuando el cazador le vio, su faz se inmovilizó.

llega de muy lejos, espera el oscuro fluir de las historias. Pero el viaje no siempre ha consentido al viajero protagonizar la aventura; muchas veces, ha debido contentarse con escuchar la peripecia de labios de otro, sentados ante un jarro de cerveza en la taberna llena de gente y de humo o atento al cuchicheo crispado de los labios del moribundo, cuyos ojos comienzan a familiarizarse con los fantasmas. Quizá ha leído la historia asombrosa en el manuscrito hallado en una botella o en ese grimorio<sup>1096</sup> maldito que el librero, con buen acuerdo, se negaba a vender. No puedo preciarme de nada semejante. Leí las historias de las que voy a hablaros en libros adquiridos sencillamente, por compra o robo, en establecimientos corrientes y molientes... No, esto es falso; nada tan prodigioso como aquella pequeña tienda de la calle Fuenterrabía, en San Sebastián, que fue el ombligo del mundo cuando yo tenía siete u ocho años. [...] Descuidad, no es que trate de contaros mis memorias. Sólo intento deciros, para que me escuchéis con más cariño, que en una muy modesta medida yo también vengo de lejos, como, a favor del tiempo y su desdicha, pueden afirmar de algún modo todos los hombres. Lo que aquí inicio es la crónica de un viaje; a fin de cuentas, quiero pensar que yo también voy a contaros una historia.<sup>1097</sup>

Savater se centra en ese aspecto mínimo: el semblante como «de quien llega de muy lejos» y, por ello, él también trae la experiencia de una historia que va a contar. Frente a este tipo de narrador de historias vividas, sitúa al otro, al que transmite una historia recibida por alguien o leída en algún texto, esto es, el que cuenta historias secundariamente. Con ese tipo Savater parece querer confundirse ante su lector, arguyendo la manera en que recibió esas historias —viviéndolas al mismo tiempo— y cómo, a su vez, este ensayo será una manera también de contarlas secundariamente a otros. Por eso acaba manifestándose ante su lector, humildemente, como semejante a aquél narrador que parece llegar de lejos y por eso su ensayo también es la narración que rememora otro viaje iniciático e intenta imitar esa anhelada gracia de «contar una historia», de la que se ve incapaz.

En otro lugar hace suyo un planteamiento de un pensador francés, fijándose en que para cualquier objetivo en el pensamiento es necesario partir desde el lenguaje, pero desde unas palabras que sigan siendo capaces de suscitar un problema para el individuo. Es decir, mantener un lenguaje que consiga proposiciones cuya comprensión y resolución someta la conciencia a la hazaña de internarse en la complejidad. La ausencia de esa capacidad del lenguaje supondría el triunfo de un discurso unitario y ajeno a la realidad humana a la que, en teoría, pretendería referir.

---

Él y sus animales entraron en su casa, [transido de] miedo, quieto, sin un sonido, (mientras) su corazón [se turbaba], nublado su rostro. Pues el pesar había [penetrado] en su vientre; su cara era como la [de un viajero] llegado de lejos.

(III) El cazador abrió [su boca] para hablar, diciendo a [su padre]:

«Padre mío, hay [un] hombre que [ha venido de las colinas], es el más poder[oso de la tierra]; vigor tiene. [...]», *Poema del Gilgamesh*, Tablilla I, (II y III).

<sup>1096</sup> *grimorio*: «1. m. Libro de fórmulas mágicas usado por los antiguos hechiceros.» (*DRAE*).

<sup>1097</sup> Savater, «La evasión del narrador», *La infancia...*, pp. 19-20.

Por ello, desacreditando nuevamente algunas posturas utilitarias sobre la función de la filosofía, entiende el pensamiento como algo que nada tiene que ver con «facilitar la vida» sino con el uso del discurso para instalar la conciencia en lo problemático.

[...] Es muy cierto, como dijo Brice Parain<sup>1098</sup>, que se intenta conseguir la libertad por medio de la lucha contra el lenguaje; pero para que exista la rebeldía y la crítica es preciso que la palabra siga siendo problema: cuando deja de serlo, no es que nos hayamos libertado, sino que el triunfo del Verbo Absoluto vigente es definitivo.

Todavía hay quien, de vez en cuando, expresa su añoranza por una filosofía «útil para la vida»; esta postura me parece que encierra un malentendido: la sabiduría, en lo que tiene de lucidez y crítica, va siempre contra la vida; vivimos *a pesar* de lo que sabemos, no gracias a ello. No concibo que el pensamiento facilite la vida; la arriesga, la compromete, la zapa en la mayoría de los casos; quizá por eso sea la forma más alta de vida *humana* que conocemos, porque es la más *antivital*, la que nos pone al borde de perderlo todo sin ofrecernos nada a cambio, salvo horror, soledad y locura. Pero quien se ha inclinado sobre el abismo, quien ha visto, padecerá por siempre la tentación de volver otra vez a ese punto negro en el que las *tinieblas alumbran...*<sup>1099</sup> No hay emoción más fuerte, no es posible conocer estremecimiento mayor; si el hombre estimase en algo su *vida*, si quisiera hacer sólo lo útil para ella, evitaría cuidadosamente pensar, incluso sobre temas estrictamente utilitarios; se comienza por cavilar sobre cómo alcanzar la fruta en lo alto del árbol y poco a poco el mecanismo se dispara, comienza a rodar en el vacío, empieza a funcionar *contra uno mismo*, el árbol y la fruta se convierten en símbolos y éstos a su vez lo serán de otros, la vida se esfuma y refulge que es la muerte el contenido de nuestro pensamiento, que el pensamiento es una forma de la experiencia de *cesar...* [...].<sup>1100</sup>

La experiencia de ese problema en el que las palabras son capaces de ubicar al individuo es una epifanía de la que éste nunca se podrá zafar. El discurso es capaz de ofrecer el problema y arrimar la conciencia a ese «punto negro» en el que la opacidad más irresoluble es capaz de iluminar y dar una vivencia que, al fin, se torna en conocimiento. Esa parece ser la función de las palabras en el enunciado ensayístico: atraer la conciencia hacia la vivencia del problema. Como reducción última de la espiral meditativa que pueden motivar las palabras, Savater muestra el inicio con el mito genésico del «árbol del bien y del mal» y el despertar del lenguaje, una vez comida la fruta: la peligrosa visión analógico-metafórica activada en el humano con

---

<sup>1098</sup> El filósofo francés Brice Parain (1897-1971) estuvo especialmente interesado en los problemas del lenguaje. Algunos de sus textos que más se centran en la genealogía de las palabras son: *Essai sur le Logos platonicien* (1942), *Recherches sur la nature et la fonction du langage* (1942), *Sur la dialectique* (1953) y *Petite métaphysique de la parole* (1969), al que se está refiriendo Savater en este pasaje.

<sup>1099</sup> Quizá es un remedo de los conocidos versos iniciales del prólogo del *Evangelio según San Juan*, en el que se relaciona Dios, la Palabra, la vida, la luz de los hombres y su prevalencia sobre las tinieblas: «En el principio existía la Palabra / la Palabra estaba junto a Dios, / y la Palabra era Dios. / Ella estaba en el principio junto a Dios. / Todo se hizo por ella / y sin ella no se hizo nada / Lo que se hizo en ella era la vida / y la vida era la luz de los hombres, / y la luz brilla en las tinieblas, / y las tinieblas no la vencieron.» (*Juan 1, 1-5, Biblia de...*).

<sup>1100</sup> Savater, «Prólogo», *Apología del...*, p. 12-13.

ello y cuya espiral acaba cerrándose en el núcleo de todo pensar: la conciencia de límite. Por eso ese pensar es un arriesgado «rodar en el vacío» que acaba yendo «contra uno mismo».

Las palabras deben ser el problema y a eso se aplica el ensayo siempre reaccionando a otros objetos, muy especialmente a aquellos que comparten su misma naturaleza discursiva, esos textos ajenos con los que intentará dialogar. Por eso mismo, una de las consecuencias de este decir secundario está en una nueva tendencia meta-reflexiva: adentrarse, no ya en otro discurso escrito, sino en los fenómenos que se producen en torno a un discurso: su emisión y su recepción. De ahí que el hecho de la lectura, especialmente literaria, y sus consecuencias sea una cuestión habitual en estos ensayos, a la vez que lo será la producción de discursos literarios. Por ejemplo en torno a la narratividad, Martín Gaité dedicará «La búsqueda de interlocutor» y *El cuento de nunca acabar* o Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín* y Savater *La infancia recuperada*, igual que para el discurso poético dedicará Valente la mayoría de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, y Gil de Biedma buena parte de los artículos y capítulos de *El pie de la letra*.

La lectura como vivencia es lo que asoma en el lábil curso de «El fons del problema» de Gimferrer, cuando alude a dos libros que lo formaron en su adolescencia —dos obras poéticas y de dos autores con paralelos evidentes<sup>1101</sup>. Acaecida la lectura —su verdadera vivencia— pasan a ser el recuerdo de una experiencia que conforma la conciencia, como cualquier vivencia pasada. La lectura es una asunción vital que hace innecesario volver a la obra para releerla, pues como parte de la experiencia, queda disponible en la memoria para retornar a ella, revivificándola, «pensándola» y sin necesidad de volver a la operación inicial de su lectura.

[...], recordo el que jo deia —[...]— a Vicente Aleixandre: més que no pas llegir-los —li deia—, sovint penso en Rimbaud, en Lautréamont; i era veritat, i encara ara, si vull, pot tornar a ser-ho: puc tornar-me a quedar mirant els lloms d'aquests dos llibres

---

<sup>1101</sup> La alusión a Arthur Rimbaud (1854-1891) y a Isidore Ducasse «Conde de Lautréamont» (1846-1870), tiene una lógica de equivalencias entre ambos, por sus figuras: son poetas que escriben sólo en su primera juventud (Rimbaud escribe hasta los 19 años y Lautréamont hasta su muerte a los 24) tienen enigmáticas vidas al margen y una obra quebrantadora e inaudita, además de contemporáneas: *Poésies* (1863-1869), *Une saison dans l'enfer* (1873), *Iluminations* (1874), por un lado y por el otro: *Les Chants de Maldoror* (1869) y *Poésies* (1870). El paralelo apunta obviamente al inicio de la trayectoria poética de Gimferrer: *Mensaje del tetrarca* (1963), *Arde el mar* (1966), *La muerte en Beverly Hills* (1968) y *Poemas* (1963-1969), todos ellos publicados entre los 18 y los 24 años y también con un intenso empuje rompedor en su panorama.

relligats en tela vermella —[...]—, em puc quedar mirant aquests dos llibres, com aleshores, i pensar: això és Rimbaud, que a la meua edat d'aleshores sabia fer versos en llatí i que em fascinava sobretot perquè toca a la riba on el llenguatge deixa de designar i es diu a si mateix: aquests moments de *déjà vu* que, quan els vivim, ens fan sentir que ja els havíem viscut abans, o bé aquells moments que sabem, en viure'ls, que els recordarem sempre, o bé —més decisiu encara i més secrets potser— aquells moments que vivim sense adonar-nos-en, però que després són allí, dins de nosaltres, fets ja part de nosaltres, i han fruitat; i això és Lautréamont, materialitzat només com l'espectre vitriòlic d'una pedra foguera que ho arrasés tot en un instant; i amb això en tenia prou, no em calia sinó saber que eren això, que havien existit: em van llegar una imatge, i no em cal tornar a llegir-los.<sup>1102</sup>

La vivència de Rimbaud y Lautréamont la traduce en dos estampas esenciales que atesora en el recuerdo. Al comparar ambos recuerdos libresco con la permanencia en la memoria de distintos momentos de la vida constata esta común integración en la conciencia tanto de lo leído como de lo vivido fuera de los libros: ambos son como esos otros momentos que ya están dentro, forman parte de él y han derivado en algo más. Absorbida esa estampa que ambos libros le han transferido, no hay necesidad de volver a recibir el texto. Es como si para este yo ensayístico de Gimferrer no existiera hiato entre «la vida dels homes d'un segle o d'un altre», porque concentra su atención en «les constants de la vida moral dels personatges» determinadas por: «la estructura de poder que els envolta, la vida quotidiana que els colpeja fins a insensibilitzar-los, la indeterminació vital», un «determinisme ineluctable» que es el que acaba provocando en éstos esa «rebel·lió interior» que es el gran atractivo de esas figuras para Gimferrer, tal y como explica Castellet fijándose en su *Dietari complet*<sup>1103</sup>, pero que obviamente impregna toda su labor ensayística, igual que también asoma en su primera poesía esta misma «fascinación por la heterodoxia y las formas de la marginalidad bohemia finisecular», así como las «sombras galantes y decadentes del primer tercio de siglo»<sup>1104</sup>. Quizá esta querencia es la que desemboca en esa exacta combinación de «ficción retórica, imagen y

---

<sup>1102</sup> Gimferrer, «El fons del problema», *L'agent...*, p. 16-17.

<sup>1103</sup> «[...] El que succeeix és que Gimferrer no troba solució de continuïtat entre la vida dels homes d'un segle o d'un altre. Les constants de la vida moral dels personatges als quals es refereix són, si fa no fa, les mateixes, com ho són els fets que les determinen: l'estructura de poder que els envolta, la vida quotidiana que els colpeja fins a insensibilitzar-los, la indeterminació vital —aquest element d'atzar indefugible que plana, amb el to ombrívol d'una amenaça, més que no pas amb una llum d'esperança, sobre tots nosaltres. Enfront d'aquest determinisme ineluctable, s'alça la rebel·lió interior, s'obre la finestra de l'evasió, sorgeix el tumult de la passió que pot arrabassar-ho tot, fins a obrir l'escletxa que determini l'elecció del propi destí, habitualment tràgic.», Castellet, «Introducció», pp. 14-15.

<sup>1104</sup> «[...] Pero existe también un punto de fascinación por la heterodoxia y las formas de la marginalidad bohemia finisecular o por las sombras galantes y decadentes del primer tercio de siglo, y que tan paradigmáticamente encarnó alguno de sus poemas. [...].», Gracia, «Introducción», p. 54.

espectáculo hipnótico» que se descubre a lo largo de todo *L'agent provocador* con un compás semejante a lo que sucede en su primera poesía de *Arde el mar*: una «barroca y trepidante provocación de emociones» que dispone de su orientación a partir de la «intuición plástica y visual» de alguien que «explota los automatismos de su propia imaginación»<sup>1105</sup>.

Cada uno de los casos de la muestra constata que este género «no sólo dice algo», sino que «dice algo *sobre* algo». Mas cabe remarcar que eso que el yo de ese ensayo dice no responde sólo a la mera «necesidad de comunicarse con los otros», esto es, de compartir «lo que excita su imaginación», sino que lo manifiesta porque «su decir obedece a los pensamientos, reflexiones y meditaciones que en ese algo le sugiere» —tal y como detalla Virasoro. Es decir que su discurso asume y expone «lo que el autor piensa acerca del tema que le interesa», de manera que su discurso, según se sabe, se conforma de: «especulación, saber, teoría, incluso ciencia, pero en un sentido amplio, no restringido a las comunes disciplinas científicas ni sometido a las exigencias formales de un tratado», pero en cambio, en cuanto a su «contenido», todavía se lo puede considerar «ciencia» en tanto que es «saber reflexivo, crítico, consciente»<sup>1106</sup>.

Aunque también cabría detallar en qué consiste la conocida «libertad ideológica del ensayo» que posee «una expresión (otra expresión)» que parece consustancial al «estilo de pensamiento» o el «curso del pensar» que el género calca, pues supone su «*fundamento*» y se lo suele señalar como «la nota diferencial que la deslindaría de la estricta “filosofía”». Por tanto, el ensayismo «no es pensamiento fundado», porque no necesita «fundarse a sí mismo», a diferencia de lo que le ocurre generalmente a la

---

<sup>1105</sup> «[...] Una vez más, la ironía como recurso desdramatizador, como precaución del lector ante el sentido e intención aparente (indagación metafísica) y la conciencia de escritor aparente (indagación metafísica) y la conciencia de escritor manipulando materiales literarios (efecto irónico). Ficción retórica, imagen y espectáculo hipnótico son los ingredientes de un poema sin propósito confesado y concebido como estímulo de los sentidos. El poema no es otra cosa que una barroca y trepidante provocación de emociones, guiada por la intuición plástica y visual de un poeta que explota los automatismos de su propia imaginación.», *ibidem*, p. 86.

<sup>1106</sup> «[...] El ensayo no sólo dice algo, sino que dice algo *sobre* algo. Entiéndase bien: no sólo dice algo, que esto lo tiene en común con todas las formas literarias; no sólo narra, cuenta, describe realidades objetivas y estados subjetivos, sino que dice algo *sobre algo*. Y, lo que más importa, no lo dice porque sí, gratuitamente, porque el autor siente la necesidad de comunicarse con los otros, de expresar de algún modo lo que excita su imaginación, sino que su decir obedece a los pensamientos, reflexiones y meditaciones que en ese algo le sugiere. El ensayo recoge y expresa lo que el autor piensa acerca del tema que le interesa, le preocupa o que le ha sido propuesto. Es, por lo tanto, especulación, saber, teoría, incluso ciencia, pero en un sentido amplio, no restringido a las comunes disciplinas científicas ni sometido a las exigencias formales de un tratado. En su contenido es ciencia en el sentido preciso de un saber reflexivo, crítico, consciente. [...]», Virasoro, «El ensayo», p. 71.

filosofía. Pues lo que hace es hacerse con «los supuestos o el pensamiento ya dado» y «lo recibe desde fuera sin alterar sus fundamentos» y, como máximo, «lo “repiensa”». Incluso, con mayor humildad, en ocasiones «se limita a utilizarlo tal como, conclusivamente, se le ofrece», de suerte que así «refracta con él todo el cambiante panorama del mundo, la vida, los hombres»<sup>1107</sup>. De suerte que esta concertación de «personalidad, construcción, ocurrencia, multiplicidad de miras» que, para Real de Azúa, en el género exista «más *comentario* que *información*», «más *interpretación* que *dato*», «más *reflexión* que *materia* bruta de ella», «más *creación* que *erudición*», «más *postulación* que *demonstración*» y «más *opinión* que afirmación dogmática, apodíctica»<sup>1108</sup>.

recap

## LA OPERACIÓN DE LEER Y DE ENUNCIAR

En muchas ocasiones, el foco del ensayo tratará de concentrarse, pues, en el fenómeno mismo de la lectura. Es el caso de Savater cuando en uno de sus capítulos, a propósito de una novela de Jack London<sup>1109</sup>, se centrará en su protagonista — Darrell Standing— que tomará como símbolo de la lectura. Darrell es torturado en una cárcel con una camisa de fuerza que lo inmoviliza, pero éste: «[...] aprende a insensibilizar su cuerpo hasta llegar a una especie de muerte voluntaria. Una vez logrado esto abandona su envoltura carnal y revive alguna de sus pasadas existencias [...]»<sup>1110</sup>. Esta salida de la limitación corporal y la posibilidad de retornar a otras

---

<sup>1107</sup> «Pero la libertad ideológica del ensayo tiene también una expresión (otra expresión) que es medular a ese “estilo de pensamiento”, a ese “curso del pensar” que el ensayo importa. Tiene que ver con el *fundamento* y es, para algunos, la nota diferencial que la deslindaría de la estricta “filosofía”. El ensayo, así, no es pensamiento fundado o, por mejor decir, no tiene la necesidad de fundarse a sí mismo como, con toda deliberación y todo rigor, la filosofía tiene que hacerlo. Toma, en cambio, los supuestos o el pensamiento ya dado (una ideología, un cuadro de valores, un sistema), lo recibe desde fuera sin alterar sus fundamentos, lo “repiensa”, a lo más, unas veces (como lo hacía Montaigne, como lo hizo Rodó). Otras veces, más modestamente todavía, se limita a utilizarlo tal como, conclusivamente, se le ofrece y, así, refracta con él todo el cambiante panorama del mundo, la vida, los hombres.», *ibidem*, p. 20.

<sup>1108</sup> «[...] Personalidad, construcción, ocurrencia, multiplicidad de miras. Todo ello hace que el ensayo sea más *comentario* que *información* (para usar los abominables términos de la enseñanza media uruguaya), más *interpretación* que *dato*, más *reflexión* que *materia* bruta de ella, más *creación* que *erudición*, más *postulación* que *demonstración*, más *opinión* que afirmación dogmática, apodíctica.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 21.

<sup>1109</sup> Se trata de: *El peregrino de la estrella* [*The wanderer of the Stars*] (1915) de Jack London.

<sup>1110</sup> Savater, «La peregrinación incesante», *La infancia...*, p. 118.



vidas de esa alma reencarnada es una suerte de «liberación por lo imaginario», gracias a la capacidad proteica de un alma capaz de transmigrar, que para Savater es la misma inmersión en otras experiencias a la que abre paso la lectura literaria. Por eso interpela directamente a su lector y lo identifica con ese reo casi cataléptico que hace de su opresiva limitación una posibilidad fascinante.

[...] Pero lo fundamental del libro es la idea misma de liberación por lo imaginario. El alma puede ser todas las cosas, como dijo el griego: nunca le basta una sola trama, un solo argumento. Lo que pierde en disponibilidad para la acción lo gana en capacidad de fabular: lo que aprisiona al cuerpo libera al vagabundo de las estrellas. La imaginación es la sabia utilización de nuestro anhelo con nuestro logro a goce privilegiado. ¿Acaso un mágico empleo de la miseria puede convertirla en riqueza? No parece que la imaginación funcione según otro principio. Ese despojo atado, amordazado, de vitalidad huida, que deliberadamente ha inmovilizado la sangre de sus venas y ha detenido los latidos de su corazón, es como tú, lector. Tú también — no de otro modo que yo, que ahora te imagino — has elegido el *jacket*<sup>1111</sup> de la butaca y las piernas cruzadas para salir de tí, para afincarte en lo distinto, lo desconocido o lo improbable. Tampoco tú renuncias a ser muchos y prefieres acentuar tu limitación hasta momificarte con un libro en las manos antes que renunciar para siempre a la pluralidad de existencias que hierve en tus sueños. Creo firmemente que la doctrina de la trasmigración de las almas tuvo como origen la vívida incorporación de los oyentes a las historias que se les narraban y la posibilidad imaginativa de recrearlas inacabablemente en la intimidad de la memoria. [...].<sup>1112</sup>

El alma está envenenada por este hambre de pluralidad: esa necesidad de variar de tramas o argumentos y de ser otros indefinidamente, para lo cuál el lector es capaz de dar, a cambio, una semejante inmovilización del cuerpo a la que sufre el torturado Darrell. Por eso Savater cree que la misma doctrina hindú de la trasmigración de las almas deriva justamente de la «recepción» de historias contadas, del efecto en ese círculo de individuos que escuchan al que tiene el rostro de llegar de un largo viaje, aquél que incitaba a sus oyentes con unas vivencias que éstos deseaban revivir en su conciencia esa vez y tantas otras desde el recuerdo. Ese oyente que es el mismo lector al que está apelando aquí el ensayo y que, a pesar de pagar con su molesto estancamiento corporal, está movido por ese ímpetu infantil que toda obra literaria debe lograr prolongar: la curiosidad.

[...] Pero ante sus infinitas muertes y padecimientos, cárceles y privaciones, Jack London-Darrell Stading sólo reacciona con insaciable curiosidad y ese deseo de «más

---

<sup>1111</sup> Se refiere a la *straitjacket*, algo así como una «camisa de fuerza» usada para torturar inmovilizando a la víctima. Esa es la tortura que sufre el protagonista Darrell Standing y que Savater traspone a la butaca en la que el lector se inmoviliza para liberarse imaginativamente a través de su lectura.

<sup>1112</sup> *Ibidem*, p. 119.

y más todavía», que caracteriza al niño sentado a los pies del narrador. El cuerpo del protagonista padece, se fatiga, se desgarrar, muere: pero el alma disfruta las delicias de un buen *argumento*...<sup>1113</sup>

Este deseo de la múltiple existencia como símbolo de la lectura que viene a condensarse en una figura mítica literaria parece recordar otra, la de Tiresias, su múltiple vivencia como hombre y como mujer, su capacidad de videncia, hacen de él una figuración de esta posibilidad de plurales experiencias que han dado perduración al mito en varias obras modernas, especialmente en el caso de la eliotiana *The Waste Land* en el que su aparición, aunque sutil, es clave como trasposición de la propia ambición del poeta y como voz general de toda el poema<sup>1114</sup>.

Sobre la manera en que se lee y la vigencia de la literatura más remota para seguir siendo leída, Fuster abre una de sus entradas como consecuencia, nuevamente, de una aparente escena cotidiana en que un conocido le pregunta si el libro antiquísimo que está leyendo «le interesa» y sobre cuál debe ser el uso de los clásicos. Para eso trata de descalificar la raída frase de «refugiarse en los clásicos» y la consiguiente preferencia por los textos considerados clásicos frente a los actuales, por razones de garantía de calidad ante la escasez temporal humana y porque comprenden que lo actual sólo se ilumina desde la perspectiva del ayer. Esto es lo que matiza haciendo una reivindicación de la subjetividad del lector, que lee desde *su* tiempo, y una clarificación de la categoría de «clásico»: sigue siéndolo si consigue mantener su vigencia para el lector, encajando en su actualidad. Es para esto que Benet apunta que el «estilo» debe lograr «destemporalizar» el texto literario, venciendo su caducidad y haciéndolo perdurar<sup>1115</sup>. Leer un texto clásico no es hacer arqueología, sino actualizarlo desde un tiempo distinto al de su producción y que, sin embargo, logra

---

<sup>1113</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>1114</sup> Así lo afirma Joan Ferraté da a la presencia de Tiresias en «The Fire Sermon», tercera parte de *The Waste Land* (1922), en la introducción de su edición y lectura exhaustiva del poema: «Ja sabem, doncs, qui és que parla en el poema: és dient-ho del tot estrictament, la consciència del poeta, que, assumida per la persona de Tirèsias, “home vell amb rugoses mamelles de dona” reiteradament reencarnat en múltiples identitats personals de molts temps i molts llocs, pot aleshores transcendir-se i identificar-se fora d'ella mateixa en una pluralitat tan concreta com ho són en cada cas els seus continguts. [...]», Joan Ferraté, «Introducció», *Lectura de «La terra gastada», de T. S. Eliot*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 71. Todo ello a partir de la presencia reiterativa de la voz de Tiresias en un pasaje de esta tercera parte: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, [...] / [...] I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest— / I too awaited the expected guest. [...] / (And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the Wall / And walked among the lowest of the dead.) [...]», T.S. Eliot, «III. The Fire Sermon», *The Waste Land*, vv. 218-220, 228-230 y 243-246.

<sup>1115</sup> Benet, «Las dos caras de George Eliot», *La inspiración...*, pp. 138-139.

funcionar para ese lector. De ahí que no vea como buena señal la valoración del clásico como «refugio».

Sí. Tot això és veritat. Però no tota la veritat. I encara m'atreviria a precisar que és més veritat el contrari. Perquè, en el fons, l'home que llegeix —i que viu— ara, no és un ser abstracte, deslligat del temps —del seu temps—, susceptible de cedir, impunement, a vagues temptacions de convertir-se en una estàtua. Si la cultura, acceptada com un patrimoni, i si el clàssic, consagrat com a valor innegable, continua tenint sentit, és, en definitiva, per la seva permanència en l'ordre de les vigències actuals. Al cap i a la fi, tots distingim clarament el que és «arqueologia» i el que no ho és. Una obra literària de fa cinc, deu, vint o més segles, pot conservar, més o menys íntegres, els seus al·licients, i això la redimeix de qualsevol titlla d'ancianitat. El clàssic no és clàssic per ser antic, sinó perquè segueix sent «modern», «actual». Quan el lector d'avui se li acosta en demanda de «refugi», mal senyal: mal senyal per al presumpte clàssic, perquè potser no ho és autènticament: o mal senyal per al lector, que només sabrà entretenir-se en la seva escorça, en el seu reducte anecdòtic o trivial.

Llegir no és fugir. Encara que hi hagi molts que no cerquin en la lectura sinó el succedani honorable d'un estupefaent, llegir és tot el contrari d'embriagar-se o d'ensopir-se. Es llegeix per comprendre's un mateix, per comprendre els altres, per comprendre el nostre temps. [...].<sup>1116</sup>

Si la lectura de un clásico es una guarida en la que el lector huye de su circunstancia, lo será porque la obra quizá no sea un «clásico», sino una obra que al no ser capaz de actualizarse, permanezca como pieza vetusta que llamará la atención, sólo por ser ajena a lo vigente, es decir, exótica; de modo que su aproximación será superficial y no una verdadera reviviscencia. Que la lectura no pueda ser una huida aparece como el exacto contraste con la anterior estampa que Savater ha recogido de London: el preso Darrell Standing que se evade a través de una transmigración imaginativa y en donde el lector se debería ver figurado. Sucede que para Fuster la lectura es una forma de *estar* de manera más consciente hacia uno y hacia lo circundante. Porque a pesar de que no niega la faz gozosa de la lectura, aprecia en ésta, además, una propiedad que la distingue de las Bellas Artes, cuya recepción entiende más concentrada en la satisfacción estética; se trata de un determinado «contenido lógico», seguramente porque se formula con lenguaje, así como una necesidad de referir el «devenir humano» directamente, sobre todo si se compara con lo que sucede con lo humano en las otras artes<sup>1117</sup>.

---

<sup>1116</sup> Fuster, «Lectura», *Diccionari per...*, p. 82-83.

<sup>1117</sup> Fuster mostraba su vértigo ante la ausencia absoluta de la representación de lo humano al que ya había llegado la pintura abstracta, en su primerizo ensayo: *El descrèdit de la realitat*, a lo largo de las pp. 60-70: «La carència de contingut espiritual —almenys, de contingut espiritual comprensible— fa que les qualitats plàstiques de l'art abstracte siguin de reduïda, potser de nul·la, repercussió humana. La

[...] En això es diferencien, sobretot, del lector que hem adjectivat de «professional». I aquesta «alguna cosa» és l'índole lúdica, amenitzant i fins i tot gratuïta de l'acte de llegir. Hom llegeix, efectivament, per «distreure's», per «divertir-se». [...]

Hi ha, doncs, un primer moviment de plaer, al qual corresponen, amb matisos peculiars, els atributs usuals del gaudi estètic. Però la literatura s'aparta, en aquest aspecte, de les anomenades Belles Arts, en posseir, sempre, un contingut lògic —si se'm permet el terme, que empro amb tota reserva— i una referència constant a l'esdeveniment humà en la seva cara més explícita. La literatura no pot dissoldre's en un pur desplegament formal, ni admet reduccions a un valor tècnic exclusiu. [...].<sup>1118</sup>

Para Fuster la lectura literaria no puede bascular sólo sobre su polo expresivo (o inicial), a semejanza de lo que las vanguardias han podido traer a algunas de las Bellas Artes; no puede consistir en una articulación técnica que espere una emoción estética, sino que siempre pesa en ella su polo de contenido (o final), que responde a la articulación lingüística y que apunta siempre hacia lo humano. Es por esto que la obra impone una vivencia que lleva a la «comprensión» de algo lógico y humano, mas no a una evasión. Pero al final de su disertación Fuster advierte que el individuo leerá inexorablemente a su manera, a pesar de lo que pueda proponer, porque: «[...] Al capdavall, llegir és seguir vivint, i cadascú ho fa a la seva manera.»<sup>1119</sup>. De nuevo, la vida como identificación de la lectura que, como en Savater, es vida que desea ser otras vidas a partir de la lectura: el reo amordazado de Darrell o el metamorfoseante Tiresias. Sin duda, en su gran búsqueda en torno al hecho literario, destaca su especial predilección por adentrarse en la lectura, su fenómeno más sustancial: «un tema que fou obsessiu per a l'escriptor de Sueca»<sup>1120</sup>.

En otro sentido, al cerrar el primer capítulo de su lectura sobre la poesía guilleniana, Gil de Biedma se ve llamado a apelar a la relevancia de la lectura en una obra literaria para aludir a su lectura de *Cántico*. Se trata de una especie de prevención teórica antes de exponer, a lo largo del resto de capítulos, sus observaciones críticas resultantes de esa operación lectora; el propio título del capítulo así lo anuncia: «De la lectura a la crítica». Para señalar esta relevancia del lector en la culminación de la obra, entendida como *hecho* que consiste en la puesta

---

seva bellesa, o afecta la part estrictament intel·lectual del nostre ésser, o es limita a alegrar els nostres ulls d'una manera directa i superficial. [...]], «El dit d'Adam», *ibidem*, p. 68

<sup>1118</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>1119</sup> *Ibidem*, p.85.

<sup>1120</sup> «[...] I he deixat com a mera insinuació unes altres que completarien el complex panorama de la recerca de Fuster sobre el fet literari. Caldria subratllar-ne, finalment, una: la lectura, un tema que fou obsessiu per a l'escriptor de Sueca.», Salvador, «La reflexió sobre el fet literari», *Fuster o l'estratègia del centaure*, pp. 44-45.

en acto de unos signos, plantea una distinción entre «poema», base de signos que deben actualizarse con la lectura de alguien y «poesía», culminación de este hecho literario basado en la activación de esos signos en la conciencia del lector (su específica subjetividad) y que, por tanto, es inextricablemente peculiar. Desde ahí viene a advertir de la doble labor del crítico, que tanto debe atender a la coyuntura en la que se produce la obra (en lo que la crítica de ese momento más se había dedicado), pero también debería atender a las condiciones de la propia lectura del crítico (zona menos explorada por la crítica de su tiempo). En el equilibrio entre la atención a la producción de la obra y a su lectura ve la garantía de una cierta solvencia en la labor crítica, que identifica con el problemático prurito de la «objetividad».

[...] El lector es el otro término fundamental de la relación literaria: sin él hay poema, pero no poesía. Y el crítico, lo mismo que atiende a poner en claro las peculiares circunstancias y experiencias que configuraron la obra que estudia, debe atender a las que determinaron su lectura de ella, aunque sólo sea para que nadie se llame a engaño ante las limitaciones de su trabajo. Únicamente después de situar una obra a la vez en relación con su autor y en relación con el lector que el crítico ha sido y es, se puede aspirar a una cierta objetividad.

Pues el crítico aspira —casi con igual fervor que el adolescente— a ser objetivo; pero, como antes que nada ha de ser un buen lector, su pretensión a la objetividad se ve constantemente comprometida. El buen lector es, por definición, parte interesada: leemos porque nos importa lo que leemos, porque oscuramente pensamos utilizar nuestra lectura para mejor hacernos cargo de lo que nos ocurre. Las grandes obras literarias nos acompañan a lo largo de la vida porque cada vez nos importan por distinto motivo. En cierto modo, leer es preguntar —y preguntarse—. Pero preguntar ya es circunscribir un número limitado de respuestas y cerrarse de banda a toda otra posible vía de acceso a la realidad por la cual preguntamos. La pregunta determina la respuesta; nada pues más necesario, al anotar esta última, que apuntar previamente aquélla.<sup>1121</sup>

Ser lector, que es lo que debe ser un crítico se contradice a esa comezón por ser objetivo pues, como recuerda, leer es poner en acción la propia subjetividad frente a la propuesta de unos signos. De manera que toda lectura la entiende como efecto de la parcialidad de ese sujeto, de su percepción y de sus intenciones con respecto a esa lectura<sup>1122</sup>. Como esa intención proyectada en ella de «hacernos cargo de lo que nos

---

<sup>1121</sup> Gil de Biedma «Cap. 1. De la lectura a la crítica», *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960) en *El pie...*, II, p. 561.

<sup>1122</sup> Esta acentuación del protagonismo del lector en la comprensión del hecho literario es un planteamiento que ocupaba a algunos de sus compañeros de generación. Poco antes y casi contemporáneamente a la publicación de *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (Barcelona, Seix Barral, 1960), Josep Maria Castellet publica *La hora del lector* (1957) y Joan Ferraté *Teoría del poema* (1957), reeditado y ampliado más tarde con un título también revelador: *La operación de leer* (1962). Todo ello se produce, a otra escala y con otros objetivos, pero a la vez que las primeras publicaciones de la «estética de la recepción» con Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser o Harald

ocurre» que tanto se asemeja a la función que Fuster veía en la lectura en el caso anterior. Igual de cercana como está esa referencia de las «grandes obras literarias», lo que Fuster denominaba directamente «clásicos», cuya virtud en ambos casos se centra en su versatilidad por encima del paso del tiempo (quizá por estar destemporalizadas) que les hace producir actualizaciones de esos signos, siempre variantes y que permiten que siga vigente la atracción por «poner en acto» o leer esos mismos signos, pues esa lectura implicará siempre zonas distintas de la mutante subjetividad. En este caso se produce una reflexión que parece seguir las enseñanzas críticas de Auden, a partir de las que Gil de Biedma se hace cargo de esta «necesidad de explicitar para el lector» las «condiciones dentro de las cuales sus propias aseveraciones como crítico aspiran a tener validez». Por eso, «al lado de la crítica literaria» acostumbra a desplegar una «recreación de la experiencia, o visión del mundo, a la que estas interpretaciones corresponderían». Quizá por eso en su ensayismo crítico: «la conciencia crítica y el impulso lírico van emparejados». Tal requisito de «recreación de su experiencia» será, pues, aquello que otorga a su prosa «otro ritmo» o «densidad», lo que puede llevar a calificarla en algún modo de sutilmente «poética»<sup>1123</sup>.

Esos clásicos «nos acompañan a lo largo de la vida» tal y como a Gimferrer le sucedía con Rimbaud y Lautréamont, pero aquí Gil de Biedma se centra en referir la persistencia en una lectura siempre inaugural, mientras que el otro quiere permanecer al calor del hallazgo que supuso la primera lectura en su adolescencia y ya sólo «pensar» en ellos. Al concluir el capítulo aglutina su valoración de la lectura en una suerte de equivalencias que traducen el «leer» al «preguntar» y, desde esta visión dialéctica de la relación entre el lector y el texto, se fija en esa metonimia de la «pregunta» como lo condicionado por la coyuntura y la subjetividad del lector que, al conformarla, determina a su vez el abanico de «respuestas» posibles. La pregunta — como el lector— nunca es inocente ni neutro respecto a lo que percibe, pues siempre

---

Weinrich y, por su lado, Umberto Eco con *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962).

<sup>1123</sup> «[...] Porque, fiel a las enseñanzas del poeta inglés [W. H. Auden], Gil de Biedma insiste en la necesidad de explicitar para el lector las condiciones dentro de las cuales sus propias aseveraciones como crítico aspiran a tener validez. Esfuerzo este último que lo lleva a desarrollar, al lado de la crítica literaria propiamente dicha, una recreación de la experiencia, o visión del mundo, a la que estas interpretaciones corresponderían. Es decir, en *El pie de la letra*, al igual que en la poesía de Gil de Biedma, la conciencia crítica y el impulso lírico van emparejados. Gracias a esta recreación de su experiencia, la prosa del ensayista adquiere otro ritmo, otra densidad: se vuelve poética.», Valender, «Introducción», p. 55.

es generada en una determinación subjetiva, en una conciencia viva y cambiante que responde a unos condicionamientos. De ahí que sus preguntas —su lectura— sobre una misma trama de signos será siempre específicas y siempre variarán según la ocasión en que se produzcan.

En cierta ocasión Gil de Biedma menciona el modelo crítico que propone la «metodología eliotiana» y la importancia de esa especial «capacidad de convivencia» o «de compromiso» entre «exigencias subjetivas e instancias objetivas» que propone. Con eso, haciéndose cargo de Eliot, su labor crítica en el ensayo viene a constatar que la «crítica» ya no puede «ser preceptiva, norma, arte poética» o «mirada impresionista», sino que debe dedicarse a «orientar al lector» y al «escritor», a través de «trazar las lindes y las sendas de una tradición» con la que se puede dialogar<sup>1124</sup>. Esa así cómo Gil de Biedma otorga «validez de postulado general» a la subjetividad de —en sus propias palabras— ese «matiz de confianza personal deliberadamente asumido en estas páginas». Pues la «objetividad crítica» es para él, una suerte de «compromiso provisional» entre las «instancias», primero de «identificación», propia de un «lector», y las de «alejamiento», propia del «crítico». Así que se hace obvio que el «buen crítico» debe ser, a su vez, «buen lector» esto es: «parte interesada en la lectura» mas, al tiempo, tratar de «hacerse cargo de esos elementos y circunstancias que presidían su interpretación», para que quede rastro de tal «dilema» o de esa «lidia difícil pero inexcusable» con la obra leída<sup>1125</sup>. Siendo así, para Gil de Biedma también es evidente que toda labor crítica tiene el designio de «proveer y revelar su “composición de lugar”». En ésta, la «conciencia de las circunstancias» será uno de los «puntos de intersección entre crítica y poesía». Pues, el «criterio de la objetividad»

---

<sup>1124</sup> «Exactamente en el prólogo a la traducción de Eliot, Gil de Biedma, subrayando el interés que para los de su generación representaba la metodología eliotiana, indicaba su mayor mérito en la capacidad de convivencia, diría yo de compromiso, de ese modelo entre exigencias subjetivas e instancias objetivas. La crítica no podía ser preceptiva, norma, arte poética, por así decir, ni tampoco mirada impresionista; debía limitarse a orientar al lector, al escritor, porque podía trazar las lindes y las sendas de una tradición con la que platicar. Autonomía, pues, de la literatura y funcionalidad de la crítica.», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», p. 221.

<sup>1125</sup> «[...] Quizás no sea casual que algunos años después, el prólogo al libro sobre la poesía de Guillén se titulara *De la lectura a la crítica*. Aquí Gil de Biedma proponía con validez de postulado general el elemento intrínsecamente subjetivo de su lectura, el «matiz de confianza personal deliberadamente asumido en estas páginas». La objetividad crítica par él siempre estriba en un compromiso provisional pero necesario entre las instancias de identificación, típicas de un lector, y las de alejamiento, propia del crítico; así que el buen crítico tiene que ser a la vez buen lector, o sea parte interesada en la lectura, y al mismo tiempo intentar hacerse cargo de esos elementos y circunstancias que presidían su interpretación. Por lo menos que quede señal de ese dilema, de esa lidia difícil pero inexcusable. [...].», *ibidem*.

no es el más adecuado al «ejercicio crítico», como tampoco el de la «verdad a la poesía». Luego, su concepción de la crítica es la de una práctica en la que «no se enuncia la verdad ni se pretende la objetividad», sino más bien: «la situación dentro de la cual ocurre algo sentido por nosotros como verdadero u objetivo»<sup>1126</sup>. Con todo ello se constata esta frecuente necesidad de este ensayismo de traer a la propia meditación el fenómeno de la lectura, otra de las vías por las que el género demuestra su índole autorreferencial, al situar como su objeto una acción que es parte del acto mismo en el que participa su propio discurso y el receptor que acude a él.

#### EL ENCANTO DE CONTAR

Al lado de la pregunta por la lectura, viene aparejada esa amplia preocupación por pensar en la emisión del texto literario por encima de sus géneros. Es Martín Gaité quien se centra en la narración, pero no en tanto una reflexión sobre el resultado en forma de obra, sino en pensar en el factor previo a éste, en la fuente generadora del narrar mismo. En ese impulso humano hacia la dicción narrativa que Sánchez Ferlosio va examinando en la tupida espiral de *Las semanas del jardín* y que Martín Gaité concreta en una disposición más afable, concentrada en el gesto y la articulación misma de ese tan ancestral «contar» que despliega finalmente en *El cuento de nunca acabar*. Pero será en «La búsqueda de interlocutor» (1966) donde Martín Gaité piense en el impulso que lleva a contar a través de la narración; artículo aparecido casi simultáneamente a la propia reflexión benetiana sobre lo narrativo<sup>1127</sup>. En este artículo Martín Gaité define el principio generador de toda la emisión narrativa a partir de la situación comunicativa real entre individuos, atribuyendo a «la inexistencia de interlocutor» la clave para que el solitario emisor transmute esa carencia en la

---

<sup>1126</sup> «[...] La crítica, tal como la poesía, debe proveer y revelar su “composición de lugar”. En ello, en esa conciencia de las circunstancias de cada enunciado consiste uno de los puntos de intersección entre crítica y poesía. Ya que ni el criterio de la objetividad es totalmente adecuado al ejercicio crítico, ni el de la verdad a la poesía. Con palabras de Auden, para el ensayo, y con palabras de Spender, para la poesía, Gil de Biedma irá formulando su concepción de la actividad literaria —creadora y reflexiva— como procedimiento en el que no se enuncia la verdad ni se pretende la objetividad, sino la situación dentro de la cual ocurre algo sentido por nosotros como verdadero u objetivo.», *ibidem*, p. 222.

<sup>1127</sup> La primera publicación del artículo «La búsqueda de interlocutor» se hace en *Revista de Occidente*, septiembre de 1966, justamente el mismo año y en la editorial homónima en la que Benet publicará por primera vez *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1966. Más tarde, el conjunto de artículos que Martín Gaité reúne, junto a éste bajo semejante título se publicará por primera vez en: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo, 1973.



elaboración de una narración; ya sea preparándola para cuando pueda ser volcada oralmente en alguien o, si perdura la soledad, escribiéndola a la espera de ese interlocutor posible —como así anuncia el título del artículo.

El primer efecto peculiar del «contar» con respecto al vivir tiene que ver con la relación que se establece con los acontecimientos: si en la vida ordinaria ese vínculo es de cierto sometimiento a su fluencia fatal —casi como los protagonistas de la tragedia, siempre arrumbados por el destino—, en el «contar» la relación es de dominio de quien cuenta sobre los hechos que está contando. En esa potestad sobre los hechos y su sucesión halla el factor clave que lo convierte en imprescindible.

[...] Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude. No se trata, pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo más las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera: se trata, en suma, de transformarlas. [...].<sup>1128</sup>

Habitualmente se ha señalado la mera necesidad de contar como un deseo de remedar los hechos en un enunciado sumario, para permitir que perduren un tiempo más, antes que se aleje el momento en que acaecieron y se desvanezca su recuerdo. Pero Martín Gaité suma a esa idea de mera representación, el añadido de que, al hacerlo en un discurso, estos hechos perduran «en otro terreno», en el de la narración verbal. En éste, no sólo se «transforman», al convertirse en representación verbal y en un orden discursivo, sino que, sobre todo, se ha cambiado a quien controla tales acontecimientos. Ahora es el individuo que narra quien «lleva las riendas» de cómo van a representarse tales acontecimientos y sus protagonistas dentro de una narración, una posibilidad que el individuo no encuentra nunca en la experiencia práctica que está fuera de su «contar» y ese cambio será el imán de éste. Como se ha dicho, esa necesidad ancestral de decir el «cuento» de las cosas está a la espera de un adecuado interlocutor, pero si éste no llega es fácil que la gestación de esa narración quede en nada, al no podérsela comunicar a nadie. Pero si es posible escribirla, entonces, la inexistencia de interlocutor no corre el peligro de malograr esa narración que late en el emisor.

---

<sup>1128</sup> Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor», *La búsqueda...*, p. 24.

En resumen: que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da.

Ahora bien, ¿existe ese mismo condicionamiento para la narración escrita? Evidentemente, no; y en eso consiste la esencial diferencia entre ambas, en la distinta capacidad que ofrecen al sujeto para el ejercicio de la libertad. Es decir, que, mientras que el narrador oral (salvo en algunos casos de viejos o borrachos) tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos.<sup>1129</sup>

El narrador oral queda condicionado por la limitación circunstancial: la ausencia de interlocutor puede abortar su cuento, mientras que quien se decide por la escritura se libera de todo límite, sirviéndose de la libertad de invención, que se iniciará por inventar lo que la circunstancia no le ha dado, el término imprescindible de toda comunicación: un interlocutor. Hacia el que podrá dirigir toda su narración en la que también campa libre esa facultad ficcional que la escritura incentiva. Tras estas hipótesis que va proponiendo: el narrar como «llevar las riendas» o el narrar escrito como ilimitación e invención de interlocutor, viene la que ya anuncia su título y se ha anticipado: la carencia de interlocutor, la experiencia de esa soledad incomunicada que lleva a la necesidad de acabar con ella, como generadores de cualquier discurso literario.

Y con esto creo llegado el momento de aventurar una suposición que para mí tiene muchos visos de evidencia: la de que nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperlo. Esto no quiere decir ni mucho menos que yo dé por positiva esa incomunicación de los humanos en nombre de la literatura que les ha llevado a engendrar, ni tampoco me atrevo a afirmar que semejantes escritos hayan venido a remediar gran cosa. Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico. [...].<sup>1130</sup>

Curiosamente, necesita matizar que su hipótesis de diagnóstico no sea una recomendación, avisando que no contempla positivamente ese amargo contexto que impele a la escritura. A la vez que desmonta también la posible deducción que pudiera producirse al ver esta consecuencia de ese estado, pudiera identificar la narración como antídoto que resuelva esa situación solitaria. Mas, es debido a ese aislamiento mudo y el deseo de «otro» que se proyecta un destinatario al que ofrecerle lo que urge

---

<sup>1129</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1130</sup> *Ibidem*, p. 28.

contar. De manera que es la imaginación la que salva de esa árida realidad: donde no hay nadie, concibe un interlocutor y donde no es posible hablar, da un medio alternativo para ese enunciado, la escritura. No es una opción menor haber escogido el término «interlocutor» para la narración escrita, en lugar de optar por el jakobsoniano «receptor», y no es sólo por la poca afición gaitiana a los tecnicismos. Pues el concepto «interlocutor» es el propio de la situación comunicativa y, por tanto, lleva impreso en su misma etimología la presuposición de un «diálogo». Al transferir este interlocutor a lo escrito, vuelve a suscitarse un aparente desencaje, pero que apunta a esa condición de la narración escrita —que ya se relacionó con el ensayo—: «dar margen» al lector para que corresponda con sus intervenciones y así proceder junto a él, a través de la persuasión. Se trata de ese «diálogo traspuesto» que el ensayo trata de mantener y que la narración —según Martín Gaité— no puede olvidar, como ocurre con este *interlocutor* que no debe ser un maquinal *receptor*.

Cuando va a concluir, lanza el último aspecto que considera clave. En esa situación de incomunicación en el que el individuo decide dar por escrito lo que no puede por su boca, se fija en ese instante detonante en el que se halla el medio para encauzar lo que latía como deseo narrativo. Esa convicción íntima es la que impulsa todo el devenir discursivo y, frente a ésta, los posibles destinatarios verdaderos del texto publicado o su trayectoria futura, no condicionan en nada a quien escribe (el uso del verbo «contar» en su buscado doble sentido, así lo subraya). Las palabras de su *interlocutor* Benet le sirven para aportar un paradigma cultural que sustancia del todo la idea de esta gozosa revelación que lleva luego a compartir el hallazgo.

Pues bien, y es a lo que iba desde que empecé: en ese momento de romper a escribir que, por mucho que se haya desatendido, es el que cuenta, lo que en cambio no cuenta para nada es el público *real* que un día va a leer lo que quede dicho, ni nadie que sea medianamente sincero se atreverá a sostener que se acuerda para bien ni para mal del santo de su nombre.

«Piensa en el famoso *Eureka*<sup>1131</sup> —me decía una vez el amigo a quien he escogido como interlocutor de estas consideraciones<sup>1132</sup>—. Hay un primer grito de

---

<sup>1131</sup> *Eureka* [εὕρηκα] viene a significar, precisamente: «¡Lo he descubierto!».

<sup>1132</sup> La dedicatoria inicial a la que hace referencia en este punto dice, con un tono que suena a sutil desacuerdo ante la poética narrativa por la que opta Benet: «*Para Juan Benet, cuando no era famoso*». Lógicamente esta dedicatoria tenía otra versión en su primera publicación del artículo en *Revista de Occidente* (1966) y no fue incorporada así hasta la edición ya en forma de libro, bajo el título: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* en Nostromo (1973) y en las siguientes: Destino (1982) y Alfaguara (2000). La relación de ambos en esta época y su progresiva distancia se puede comprobar en su mutua *Correspondencia*, de la que un pasaje sirve para hacerse cargo del irritado tenor de su discordancia, menos de tres años antes de incorporar esa esquinada dedicatoria. Pues así le felicita el aniversario a Benet, sustituyendo la habitual llamada telefónica (Madrid, 24 de junio de

alegría intransferible. En cuanto el viejo Arquímedes se sentó en la arena y el primer siciliano que pasaba por allí le detuvo con el brazo y le dijo: “Párate un momento y escucha”, empezó la función social del descubrimiento, pero este nunca habría tenido lugar sin el afán placentero de la búsqueda.»

Me parece muy a propósito esta observación para cerrar las mías. El placer del aplauso y la esperanza por el progreso de la cultura, claro que existen, pero son harina de otro costal, algo que ya no tiene nada que ver con ese afán placentero que motivó el *Eureka* jubiloso de Arquímedes, circunscrito netamente a la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba.<sup>1133</sup>

Esa alegría de quien resuelve la incógnita y encuentra es un devenir íntimo y cumple el círculo de la curiosidad, precisamente, intensificándolo: es porque surge ese placer personal que aparece la necesidad de comunicar algo *realmente* a los demás. Con esa mítica anécdota Martín Gaité consigue, una vez más, poner el foco sobre ese «yo» que, en este caso, encuentra la «expresión» de lo que necesita comunicar, dándole a su deseo un medio adecuado. Así, logra poner a otra escala aquellos que suelen ser los condicionantes habituales de la narración escrita: un público y su eco futuro. Como la referencia cita un evento personal que se circunscribe al yo, ésta le sirve otra vez para dibujar una estampa que le explique a sí misma sus propias turbaciones y satisfacciones ante sus hazañas de escritora. Sin sospechar, quizá, que esa sugerencia del regocijo de Arquímedes prevaleciendo sobre la transmisión a los demás, llevaba agazapada la verdadera posición de Benet ante su potencial lector: va desde el gozo íntimo hacia la comunicación de éste al otro, pero lo fundamental es siempre esa satisfacción interna. Quizá de ahí que no se sienta obligado a facilitar el acceso del lector a ese experimento intrínseco que es su texto; cosa de la que Martín Gaité disentía como interlocutora oral y escrita, pero sobre todo en la práctica de su obra narrativa y ensayística. Sin duda será crucial su relación con Benet para el ensayismo de Martín Gaité en su condición de «interlocutor ideal para desbarajustar algunas de esas ideas» o cuanto menos de «ajustarlas a una andadura menos simple o

---

1970): «[...] Pero ahora, desde que estás tan descaradamente entregado a la exhibición y publicidad de tu propia persona física de escritor de moda —apreciado no tanto por la calidad de sus páginas cuanto por un entrecuchar de anécdotas, ditirambos y vaciedades—, he pensado que mi llamada la meterías en el mismo saco que la de Molina Foix, Ana María Moix o cualquier *oix* similar, tan proclive como tu nueva situación te ha hecho a confundir la velocidad con el tocino. Así que he preferido escribirte porque así, dado que la letra me la conoces mejor que la voz, de paso que no corro el riesgo de que me tomes por uno de tus novísimos corifeos, puedo puntualizar que en mis deseos de felicidad va este año implícito otro: el de tu urgente reforma. Pues si tardas mucho tiempo en tomar conciencia del resbaladero por el cual vertiginosamente te deslizas, pronto caerás sin remedio den el tremedal ingente y pavoroso que la insidiosa vanidad (ofuscando tu antigua capacidad de discernimiento bajo el carisma engañoso y fascinante de tu apariencia social) tiene abierto a tus pies para sepultarte. [...]», Martín Gaité y Benet, *Correspondencia*, p. 173.

<sup>1133</sup> Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor», *La búsqueda...*, p. 32.

incluso ingenua»<sup>1134</sup>. En este caso, la adhesión a este consejo benetiano, sirve para poner en el tablero este «afán placentero» comprendido como la verdadera «búsqueda axial del escritor», mucho más que la posible búsqueda de «el frontón o el interlocutor como vía o canal para ese acierto», para una «alegría que es esencialmente racional», ya que es capaz de «fundir en la misma búsqueda una manera única, excluyente, de expresión y sentido»<sup>1135</sup>.

En muchas ocasiones, Martín Gaité recela de un fenómeno de «distanciamiento» que se produce cuando las cosas pasan a la letra escrita. Situada en los ojos del niño, imagina su extrañamiento ante la letra escrita que se convierte en una opaca «muralla» que separa el ámbito de lo escrito respecto a aquello que debiera representar: una «voz» y una «experiencia». Esto provoca la habitual desconfianza y alejamiento infantil con respecto a lo que bautiza como «jerga gutenberg»<sup>1136</sup>, que luego se debe intentar revertir con mucha paciencia. Pero esta muralla alzada en la educación del niño, tantas veces irremediable, Martín Gaité considera que algunos escritores la imponen deliberadamente para dificultar el acceso a lo que dicen.

[...] Esta frase creo que puede servir de clave no sólo para entender por qué unas personas cuentan las cosas bien y otras mal, sino también para analizar las primeras perplejidades frente a la letra escrita, reino que de improviso se alza fortificado con sólidas estructuras frente a los ojos atónitos del niño y que la mayoría de los maestros hacen sentir separado del reino de la viva voz y de la experiencia viva por una formidable muralla. (La misma muralla, por cierto, que muchos escritores se complacen en seguir manteniendo vigente a lo largo de su docto ejercicio y contra la que se estrellan sus intentos de hacer visible ni creíble a los demás nada de lo que dicen, ya se trate de verdades o de mentiras, que eso da igual. [...])<sup>1137</sup>

Esa sutil acusación deja caer un claro disenso que no puede tener más destinatario que su antiguo interlocutor, una crítica que irá asomando alternativamente. Queda claro que su opción se aleja de aquella benetiana que sitúa el

---

<sup>1134</sup> «[...] Pero antes de que llegase ese momento de asentamiento seguro de la autora, y mientras trata de comprender en qué consiste la afición a leer y contar historias, Benet tuvo mucho de interlocutor ideal para desbarajustar algunas de esas ideas, o cuando menos ajustarlas a una andadura menos simple o incluso ingenua (que es sin embargo la que demasiadas veces comparece en los estudios que se ocupan de la autora).», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 21.

<sup>1135</sup> «[...] el “afán placentero” del narrador no tiene nada que ver ni con el éxito ni con el “progreso de la cultura”, sino que se circunscribe “netamente a la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba”, como se lee en la última línea de ese artículo. Ésa es la búsqueda axial del escritor, mucho más que el frontón o el interlocutor como vía o canal para ese acierto, para esa alegría que es esencialmente racional porque logra fundir en la misma búsqueda una manera única, excluyente, de expresión y sentido. [...]», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 22.

<sup>1136</sup> Martín Gaité, «Los toros de Guisando», *El cuento...*, I, 9, p. 122.

<sup>1137</sup> *Ibidem*, p. 119.

«estilo» como «objeto último de la narración», de tal manera que el «efecto de ésta en el receptor pasaba a un segundo plano», convirtiéndose tal narración en mero «fenómeno derivado y no primordial» frente a la primordial consecución de un «estilo propio» por parte del escritor. Con lo cual, la opción de Benet de «desentenderse del lector», para permanecer «engolosinado el escritor en los juegos retóricos y de lenguaje», lo cual le parece a Martín Gaité un sangrante «acto de irresponsabilidad egocéntrica»<sup>1138</sup>. Mientras que para Benet la «tarea del escritor» se asemeja a la del «sabio que persigue ese placer intelectual» —el que se produce con el eureka—, sin buscar otros «fines»; algo así como un «empeño de búsqueda que se cumple o se frustra en sí mismo» y que es todo lo contrario a lo que ocurre en «el coloquio social» y donde se sitúa la opción de Martín Gaité<sup>1139</sup>.

Aunque es cierto que Benet al pensar en el escritor novel, en el principio de *La inspiración y el estilo*, matiza claramente en contra de ese escritor que, al no ver su obra aceptada por el público, responde con toda una serie de reacciones que tratan de justificar ese hecho. De ahí se deriva lo que acuña como el «universal pretexto de la incomprensión», que siempre hace al público responsable.

[...] Cuando ese primer libro del que tanto se espera no logra vencer la indiferencia del público, el escritor pasa por la prueba más dura de su nueva existencia. La crisis de vocación, la pérdida de la confianza, el menosprecio a la opinión dominante y la hipócrita renuncia a la gloria nacen de pruebas de esa índole; suele ser tan fuerte —y tan frecuente— que el autor despechado, haciendo uso del universal pretexto de la incomprensión, antes acostumbra a retirar su confianza a aquel público a quien dirigía sus esfuerzos que a reconocer la futilidad de su invención. No cabe una reacción más grotesca, no cabe escuchar —de quien de una u otra manera ha elegido una profesión dedicada al público— un lamento más contradictorio y vergonzoso que el de ese escritor desafectado que una vez publicó un libro «al que no se ha dado la importancia que merece». Pasando por alto ciertos —y aun muchos— casos de excepción hay que reconocer que para el escritor, como para el comerciante, el cliente acostumbra a tener razón. [...].<sup>1140</sup>

---

<sup>1138</sup> «[...] Si el estilo se constituía en objeto último de la narración, el efecto de esta en el receptor pasaba a un segundo plano, reducido así a fenómeno derivado y no primordial frente a la pugna subjetiva —y en último término solipsista— del escritor por forjar un estilo propio. De este modo, desentenderse del lector, engolosinado el escritor en los juegos retóricos y de lenguaje, es, para Carmen, un acto de irresponsabilidad egocéntrica.», Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», p. 140.

<sup>1139</sup> «[...] A juicio de Benet, la tarea del escritor no es muy distinta, en su absoluta falta de fines que la trasciendan, a la del sabio que persigue ese placer intelectual; de hecho es una y la misma cosa, un empeño de búsqueda que se cumple o se frustra en sí mismo, a diferencia de lo que ocurre en el coloquio social. [...].», Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», p. 145.

<sup>1140</sup> Benet, «Introducción», *La inspiración...*, pp. 24-25.

Si el escritor opta por una labor que necesita de un público, nada más ridículo que despreciar a ese «cliente» que, al fin, sus razones tendrá para no aceptar una determinada obra. Al situar el protagonismo sobre el lector y su juicio, por encima del autor y su artefacto literario, se acerca mucho a la misma reivindicación gaitiana en torno a esa necesidad de no levantarle murallas al lector mediante la jerga gutenberga y, más bien, hacerle accesible lo que cuenta en su texto, permitiéndole *ver*: «Quien nos sabe hacer ver algo es siempre porque él lo vio de verdad o de verdad soñó que lo veía. [...]»<sup>1141</sup>. Eso es lo que espera de toda labor narrativa, que intente hacerle «ver» algo a su lector. Por eso persigue esa oblicuidad que tilda de «menosprecio» hacia el interlocutor al que se le impide ver, ése a quien no se le echa una mano, abandonándolo en una opacidad donde quien cuenta no deja que su destinatario sea el verdadero «interlocutor»; aquél con el que conseguir ese movimiento de correspondencia que encarna todo diálogo, ya sea directo o traspuesto.

[...] Por desgracia —como ya veremos más adelante—, muchas narraciones de los adultos, incluso algunas de las que pueden ser juzgadas como expertas desde un punto de vista gramatical o literario, adolecen de ese menosprecio hacia el posible destinatario. Es un vicio que, si ha echado fuertes raíces en la infancia, jamás se descasta y, aun cuando a duras penas consiga disimularse, seguirá latiendo, a modo de herida cerrada en falso, bajo las brillantes apariencias del discurso, oscureciéndolo y limitando su alcance. Ese altivo narrador que jamás, ni desde la perorata hablada ni desde su tupido texto, nos tiende la mano invitándonos a embarcarnos en él, que no ha aprendido a hacer pausas para leer en los ojos de quien le escucha si le sigue con deleite o con fastidio, aunque haya llegado a hacer apreciables progresos en el ejercicio retórico, no habrá hecho ninguno, en cambio a lo largo de los años, para aventurarse por los arriesgados caminos que, desviándolo del laberinto infantil, tal vez acertaran a sacarlo de su estéril ostracismo y conducirlo hasta la puerta de quien podría, con su respuesta, vivificar el mensaje narrativo, conjurar su inoperancia. O, aunque cruce por delante de esa puerta, cegado como va por el afán de llamar la atención sobre sí y no por el de explorar el mundo, pasará de largo sin llamar, o en todo caso sin llamar bien, sino a golpes de aldabonazos desconsiderados e impacientes.<sup>1142</sup>

Encerrado en ese juego oblicuo, el altivo narrador, cuya actitud viene de la predisposición infantil hacia el «contar», no consigue apelar certeramente a su interlocutor para permitir que «responda» en ese diálogo, que llevaría a actualizar o «vivificar» la narración. Acusa a esta complejidad abstrusa de mero gesto egocéntrico que necesita atraer por medio de la excentricidad, en lugar de depositar sus esfuerzos en la narración en sí. Otra vez, se trata de un dardo a la poética benetiana y una

<sup>1141</sup> Martín Gaité, «Los toros de Guisando», *El cuento...*, I, 9, pp. 119-120.

<sup>1142</sup> Martín Gaité, «El interlocutor soñado», *El cuento...*, I, 7, pp. 106-107.

insistencia a favor de ese narrar que piensa en su destinatario como interlocutor y que, si está ausente, el narrador sabe ponerse a sí mismo como virtual interlocutor, intentando facilitar su comprensión.

«Voy a contar esto —nos decimos— como me gustaría que me lo contaran a mí. Me lo voy a contar para mí, pero sin atropello, como si no lo supiera. Porque creo que lo sé, pero mientras no me lo cuente en condiciones, no lo sé. Y antes de echárselo encima a nadie, necesito contármelo a mí mismo con cuidado.»

La rectificación en el concepto del interlocutor —aparte de respeto hacia su persona— entraña también, pues, una reflexión sobre la elaboración del relato mismo y sobre nuestras capacidades expresivas. El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: «Toma esto, lo había estado elaborando para ti». Podrá llegar a aparecer un día o no, pero ya estamos seguros de una cosa: de que si aparece, lo vamos a reconocer.<sup>1143</sup>

Para Martín Gaité, el advenimiento del esperado interlocutor, cuya búsqueda ha incitado la narración, está directamente vinculado a considerar detenidamente el «relato mismo» y evaluar bien sus «capacidades expresivas». Todo ello para conseguir una narración que sepa «llamar a la puerta» de ése, consiguiendo «hacerle ver» algo que —vivificando el relato— espere del inconfundible interlocutor una «respuesta» que confirme la situación de diálogo que ha abierto ese contar.

De alguna manera, detrás de todo ello está otra de las clasificaciones establecidas por Martín Gaité, esa dualidad observada en el contar infantil: la «narración thanatos» o «cerrada», aquella que se satisface en su hermetismo y que al no dejar ver, ni acceder, no permite al otro situarse en posición de *diálogo*. Es aquella en la que tal cerrazón se corresponde con la queja, la resignación de un destino adverso, la autocomplacencia, el rechazo a desentrañar y verificar esos problemas que siempre señala desdeñosamente.

[...] La narración «tanathos» nunca pretende rectificar ni transformar aquello que enuncia, pero exige indefectible aceptación. Es siempre una salmodia unilateral quejumbrosa, y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de unos males para los que no admite drenaje. [...].

Frente a este tipo de narraciones (de reproches, de enfermedades, de enaltecimiento de la propia conducta, de enunciación de problemas sin analizar, de autocompasión o de dicitario), llamo narración abierta o narración «eros» a la que es capaz de producir placer, aunque tenga por tema un argumento triste. A la que despierta amor, divierte, enseña y consuela. Porque nos deja entrar en ella.<sup>1144</sup>

<sup>1143</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>1144</sup> Martín Gaité, «Narración “Tanathos”», *El cuento...*, IV, p. 239.



Ante esta, el otro tipo de narración «eros» o «abierta» aparece como la deseada por Martín Gaité, es aquél modo de discurso que comparte un aspecto con el ensayo: «deja entrar en él», porque se ha hecho de manera que el interlocutor pueda ver y acceder a lo que se le cuenta, hallando un margen con el que activar ese diálogo traspuesto o directo. Un relatar que busca su destinatario intentando atraerlo, persuadirlo y ofreciéndole gozo. Una narración, pues, que es capaz de hacer reaccionar la conciencia que la recibe, actualizando en ésta lo que ese decir trae en forma de signos: amor, diversión, enseñanza, consuelo...

Muy distinta es la mirada de Sánchez Ferlosio sobre el decir narrativo como propiedad humana, que expone intermitentemente en *Las semanas del jardín*. A diferencia de Martín Gaité, esto le lleva a un enunciado que se aleja de esa visión despejada que Martín Gaité reivindica como exigencia de todo contar. Su caso parte también de una visión esencial sobre el gesto del narrar, ha estado hablando de lo que denomina «relatos parciales» entendiéndolos, precisamente, como la mejor manera de captar lo objetivo de unos hechos. Es decir, valora esa parcialidad porque, frente a lo que cabría esperar, es el mejor modo de dar la visión objetiva de las cosas: «La subjetividad viene a reproducir, con su primitivismo, justamente la racionalidad de lo objetivo, [...]», de manera que: «Ya la versión del narrador parcial es verdaderamente una versión objetiva de los hechos»<sup>1145</sup>. A partir de esto abre el siguiente párrafo numerado con los que se vertebran las dos *Semanas* y cuya notable longitud, variable pero inescindible, está en correlación con la densidad centrípeta de su enunciado. Un párrafo que matiza al anterior con una proposición adversativa, a la que le sigue un paréntesis tan extenso y excéntrico respecto al uso gramatical como lo son la dilatación de sus párrafos —predilección en párrafos y paréntesis en el que tanto se asemeja al Benet de *El ángel del Señor abandona a Tobías*<sup>1146</sup>.

Este matiz sugiere que la narración en este relatar «parcial» muestra un aspecto tan patente y determinado que da la impresión que está formulado para la «función racionalizadora»<sup>1147</sup> que desarrolla la psique. Es entonces cuando abre un

---

<sup>1145</sup> Sánchez Ferlosio, «Semana primera», XXXV, *Las semanas...*, p. 83.

<sup>1146</sup> La cercanía temporal quizá sea reveladora: *Las semanas...* aparecen en sus dos partes en 1974 y *El ángel...*, sólo dos años después, en 1976.

<sup>1147</sup> «La narratividad se presenta, según esto, como uno de los expedientes más comunes de racionalización, en el sentido psicoanalítico de la palabra: \*», con una nota al pie marcado con asterisco, avisa de lo excepcional de esta aceptación de un término del Psicoanálisis: «\* La idea de la racionalización es para mi gusto el único hallazgo afortunado, o, al menos mínimamente creíble, de

paréntesis en el que define la distinta condición de la «narración» como «forma de lenguaje», con respecto a la «lírica». La «narración» procede de los «medios cotidianos del representar», en donde está latente y determinada su formulación, y no sólo pertenece a la literatura. Frente a ello, concibe la lírica como lo contrario: no forma parte de los «medios cotidianos del representar» y, por tanto, es una forma de lenguaje exclusivamente literaria<sup>1148</sup>. En esta filiación de la «narración» con esos «medios de representación cotidianos» es donde aprecia el peligro de considerarla como «forma natural» o, incluso, «forma de la realidad» y no tanto una forma «cultural», «histórica», como sí lo es la lírica.

35. Pero en ellos, sea de esto lo que fuere, alcanza la narración una fisonomía tan segura y definida que se nos llega a antojar como nacida para esta función racionalizadora. (La narración ocuparía así, pues, frente a la lírica, un lugar de distinta condición entre las formas del lenguaje, ya que no pertenece, como ésta, únicamente a la literatura, sino que se halla ya prefigurada y funcionalizada entre los medios cotidianos del representar —el error estará en considerarla, por esta circunstancia, como una forma menos cultural, menos histórica que la lírica misma, casi como una forma natural, o, todavía peor, como la forma de la realidad—; tan sólo en eso estriba la razón de que se hable de «narración realista» y no de «lírica realista»: la narración realista, conforme comúnmente se concibe, sería, en principio, la que imita al relato cotidiano, o sea, la que reproduce el acontecer tal como cotidianamente se lo representa —se lo narra a sí misma— la conciencia inmediata e irreflexiva, la conciencia racionalizadora, tal como lo *realiza* esa conciencia; el realismo confirma, por lo tanto, la racionalización que semejante conciencia se ha fraguado para sobrevivir en esta realidad, o —dicho inversamente— ratifica la propia mitología en que esa realidad se transfigura para hacerse sobrellevar por la conciencia. Es, pues, en virtud de sus propios supuestos, un acta de capitulación.)<sup>1149</sup>

Toma el controvertido y sobado calificativo «realista» para mostrar esa hipótesis sobre la apariencia «natural» de la narración, frente a la «cultural» de la lírica, en tanto que «realista» sólo se puede aplicar a la narración, que es la forma de lenguaje que es más cercana a una supuesta representación «natural» y casi la que logra representar la forma misma de la realidad. Mientras que a la lírica, como

---

toda la bizantina fantasmagoría psicoanalítica.», Sánchez Ferlosio, «Semana primera», XXXV, *Las semanas...*, p. 82.

<sup>1148</sup> El desapego tanto de Sánchez Ferlosio como de Benet respecto a la lírica, asoma esporádicamente, delicadamente cubierta bajo un manto de sesuda justificación y muchas veces es usada como mero opósito negativo de las virtudes de la prosa. Recuérdese el fragmento de Benet: «Los límites de la literatura medieval», *La construcción...*, pp. 150-152, en el que la entrada del sultán en Constantinopla y, con ella, el fin de la Edad media, se ve acompañada del verso que murmura (de la epopeya *Shāhnāmē* o *Libro de los reyes* del poeta persa Ferdousí), justamente sobre las ruinas de un Bizancio donde había florecido la más formidable prosa; todo ello en contraste con un Occidente europeo donde, junto al Renacimiento, se estaba desplegando otra vez la prosa.

<sup>1149</sup> Sánchez Ferlosio, «Semana primera», XXXV, *Las semanas...*, p. 84.

elaboración cultural y alejada de la figuración *natural* de lo real, raramente se le puede aplicar el aditamento de *realista*. La narración realista será la que intente reproducir lo más posible el modo en que la conciencia *asume* los hechos que acaecen en su circunstancia. Es decir, el modo en que habitualmente esa conciencia «inmediata e irreflexiva» se dice a sí misma el sucederse de las cosas. De ahí que comprenda que es la conciencia la que «realiza» —hace *real* para sí— ese acontecer exterior. Ahí está una parte de esa perseverante «meditación sobre los límites de la representación de la realidad en la literatura y la idoneidad del lenguaje para el caso» que se desenvuelve en este concentrado conjunto de *Las semanas del jardín*<sup>1150</sup>. La cual constituye el producto de reflexión sobre lo narrativo que Sánchez Ferlosio produce casi en paralelo a la de Benet y la de Martín Gaité, pues los tres pasaban una «crisis creativa» en un momento crítico de sus respectivas labores narrativas, justamente cuando surgen estas casi simultáneas «reflexiones sobre la narración», como contraparte de ese brete creativo<sup>1151</sup>.

Este fenómeno de asunción es lo que entiende como la «racionalización» que obra la conciencia y que, desde el psicoanálisis, entiende como recurso para sobrevivir a lo circundante. En este sentido, si la narrativa realista se limita a remedar esta racionalización de la conciencia sobre lo circundante, entonces lo único que esta forma de lenguaje hace es reproducir la «mitología» con la que esta conciencia ha traducido esa realidad que le envuelve. Por eso decía antes que el relato parcial o subjetivo era, en verdad, la versión que, desde su primitivismo, mejor reproducía la «racionalidad de lo objetivo», en tanto que reproduce más directamente esa operación consciente de incorporación de los hechos. Por lo tanto, es la mejor «versión objetiva de los hechos»; aunque, evidentemente, siempre es una versión de esa realidad, consecuencia de esa transfiguración a unas piezas mitológicas y al orden de un relato.

---

<sup>1150</sup> «[...] *Las semanas del jardín* de Sánchez Ferlosio es una meditación sobre los límites de la representación de la realidad en la literatura y la idoneidad del lenguaje para el caso, lo que lleva aparejado algún memorable análisis de poesía (sobre el haikú del quimono del niño muerto), una jugosa exégesis bíblica (sobre la historia de José y sus hermanos), una reflexión de iconografía (sobre dos cuadros de martirios en el Prado) y, al cabo, un planteamiento del dilema entre bienes y valores, propio de la filosofía moral.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 191.

<sup>1151</sup> «[...] No debe obviarse que los tres escritores se encontraban, en el momento de ensayar sus reflexiones sobre la narración, en una crisis creativa. La de Martín Gaité se había abierto con el relativo fracaso de *Ritmo lento*; la de Benet consistía en la dificultad para dar cuerpo narrativo a la novela que había de ser *Volverás a Región* y, a la vez, legitimar su reivindicación del Grand Style en un contexto refractario a los alardes formales; la de Ferlosio, en fin, una pérdida de fe en la ficción que había desplazado su interés por el lenguaje desde el terreno del arte al de la ciencia.», Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», p. 139.

Es decir, sobre esta «racionalización» gravita el hecho de ser un medio tamizador con una finalidad analgésica: sobrellevar la existencia en la realidad. De ahí que todo realismo, al partir de la imitación de esta racionalización, siempre «capitula» de antemano en el supuesto de captación aséptica, directa o imparcial de la realidad.

#### CONCEBIR LA PALABRA POÉTICA

Además de la narración, el ensayismo tratará de explorar otro modo, la lírica. Igual que sucede en los casos de interés por lo narrativo, la práctica del género será lo que lleve a la necesidad de pensar en ese tipo de dicción. Por eso será Valente y Gil de Biedma quienes más zonas de su ensayo dediquen a lo poético. En el caso de Valente, averiguar la índole de la palabra poética será una de las cuestiones más perseguidas en su ensayo: «[...] En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra. [...]»<sup>1152</sup>. El esclarecimiento de las «“palabras delficas”» —de las que hablaba Lezama Lima— son por ejemplo el «primer designio» del ensayismo valenteano, ya en algunos lugares de *La piedra y el centro* o *Variaciones sobre el pájaro y la red*, pero principalmente en *Las palabras de la tribu*, un conjunto de ensayo crítico que trató la «tradición poética» hispánica, cumpliendo con la función desacatadora de «hacer tambalear solidificadas creencias» sobre la labor de la «crítica» y las «letras»<sup>1153</sup>.

Una palabra, pues, que sólo es palabra y que por eso denomina «interior» y se ha convertido en la materia del poeta (el barro del alfarero). Por eso es la palabra «sustancial», que no es un *medio* hacia algo, sino aquello con lo que el poeta «experimenta» y que consiste en una «experiencia» para el otro. Una palabra que, entre tantas diferencias respecto al lenguaje en su uso instrumental, produce también una distinta recepción.

---

<sup>1152</sup> Valente, «Sobre la operación de las palabras sustanciales», *La piedra...*, p. 61.

<sup>1153</sup> «Esclarecer aquello que Lezama llamó las “palabras delficas”; he aquí el primer designio de *Las palabras de la tribu*, libro en el que Valente iluminó con cegadora luz toda nuestra reciente tradición poética. Hacer tambalear solidificadas creencias acerca del ejercicio de la crítica y de las letras; he aquí otro escondido designio, latente en ese ajuste de cuentas que supuso *Las palabras de la tribu*, pero generalizable ahora al conjunto de la obra que por entonces iniciaba: [...].», Fernando García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente» en Teresa Hernández Fernández [ed.], *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995, pp. 29-30.

Esa palabra interior, que en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite del lenguaje. Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética se recibe, en la audición o en la lectura, por muy distintas vías de las que la recepción de la palabra instrumental —o la simplemente formal, según la terminología de Juan de la Cruz— requiere. Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra. No ha oído ni leído. Ha sido nutrido. Se ha sentado a una mesa. Ha compartido, en rigor, un alimento.<sup>1154</sup>

La palabra, recibida a través de una «experiencia» que permita ver su consistencia interior, se replica en quien ahonda en esa «encarnación» de la palabra; o sea, su concreción como entidad sustancial. De manera que la recepción de esta palabra no se hace por lo inteligible, sino que su experimentación íntima constituye una verdadera «nutrición». Así concluye uno de sus artículos, marcando los aspectos distintivos de la palabra poética, respecto a la palabra instrumental: una palabra que es considerada una materia y que es asumida a través de una vivencia. Más adelante declara otro aspecto más de esta excentricidad de la palabra poética, respecto al uso habitual del lenguaje: está en el límite del lenguaje y el no lenguaje. Para Valente, como sucede con toda ocasión extrema en cualquier forma, la experiencia liminar del lenguaje lleva a su «disolución». Es aquí cuando vuelve a asomar la paradoja que tanto explica para Valente pues en el lenguaje, como en cualquier forma, toda probatura liminar lleva a su «disolución». Es decir, que toda forma en su máxima formulación quiere designar la ausencia de la forma. Hasta tal punto que considera la máxima aspiración de toda forma en esta acción de señalar —«significar»— lo «informe» y, tras esto, desvanecerse.

Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma. La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. En rigor, su plenitud sólo consistiría en significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación. De ahí que la última significación de la forma sea su nostalgia de disolución. El propio movimiento creador, el *Ursatz*<sup>1155</sup>, el movimiento primario, que podría ser otro

---

<sup>1154</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>1155</sup> *Ursatz*, en alemán: «estructura fundamental», término habitualmente usado por la teoría de análisis musical de Heinrich Schenker (1868-1935), que viene a significar: la estructura subyacente de una obra tonal en su forma más simple, a partir de la cual se origina toda la obra; es decir, la que va desde su nivel más básico hasta el nivel más abstracto.

aspecto o nombre de lo Único, o del Único o de la Unicidad<sup>1156</sup>, opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación.<sup>1157</sup>

Toda forma logra su plenitud al significar lo informe y, en consonancia, desaparecer como forma. Como si el «movimiento creador» que genera las formas — como la musical *estructura fundamental*— tendiera hacia la disolución de esas mismas formas. El lenguaje, como forma que es, realiza ese mismo movimiento. Pero la palabra poética sería esa «plenitud» del lenguaje, esto es, la que se arribaría hasta su límite intentando señalar el silencio y, por tanto, la que tiene que devenir en silencio. Si lo consigue significar, acaba convirtiéndose en aquello que significa: la propia ausencia de lenguaje. Por eso es una palabra en la que «aparece» su significado, la sustancia que lo llega a constituir y no que simplemente lo «dice». De ahí que un poema hace «aparecer» consigo lo «indecible» —lo ofrece en sí, lo *es*— y no sólo lo refiere.

Pero la palabra poética sólo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que ella se disuelve. [...] Palabra, pues, del límite, del borde o de la inminencia, la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*. El poema, al igual que el Señor del oráculo<sup>1158</sup>, no dice, no afirma ni niega, sino que hace signos; significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación. Por eso el poema, la palabra poética o el lenguaje poético no pertenecen nunca al *continuum* del discurso, sino que supone su discontinuación o su abolición radical. Y de ahí que sea de la naturaleza de la palabra poética quemarse o disolverse en la luz o en la transparencia de la aparición.

Lugar el poema donde se cumple la nostalgia de la disolución de la forma, donde el lenguaje queda en suspenso (*un no sé qué que quedan balbuciendo*<sup>1159</sup>), detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta, y donde, junto con el lenguaje, entran en su disolución o en su *fanâ*<sup>1160</sup> las nociones de espacio y de tiempo o la noción del sí mismo o del yo.<sup>1161</sup>

---

<sup>1156</sup> Al hablar de «lo Único, o del Único o de la Unicidad», entre tantas teorías que usan estos tipos de nociones, obviamente está apuntando a la concepción teológica cristiana monoteísta: Dios como único dios y su unidad indivisible, aunque pueda manifestarse en tres hipóstasis o personas: «Escucha, Israel: Yahvé nuestro Dios es el único Yahvé.» (Deuteronomio 6, 4).

<sup>1157</sup> Valente, «Sobre la lengua de los pájaros», *Variaciones sobre...*, p. 239.

<sup>1158</sup> «El Señor del oráculo» es, por tanto, el de los «Oráculos de Yahvé», esto es, la propia «palabra de Dios» que a lo largo del Antiguo testamento va apareciendo bajo este *título*, como revelación de Yahvé, por ejemplo: «Oráculo de Yahvé a mi Señor: / “Siéntate a mi diestra, / hasta que yo haga de tus enemigos / estrado de tus pies» (Salmo 110, 1) o en otro: «Oráculo del Señor Yahvé, / que reúne a los dispersos de Israel: / Todavía seguiré añadiendo / otros a los ya reunidos.» (Isaías 56, 8, *Biblia de...*).

<sup>1159</sup> El celeberrimo verso de San Juan de la Cruz, cierra la copla 7 del «Cántico espiritual»: «Y todos cuantos vagan / de tí me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / *un no sé qué que quedan balbuciendo.*» (cursivas propias). Valente tratará a San Juan en, al menos, tres artículos a lo largo de *Variaciones sobre...*

<sup>1160</sup> El *fanâ* (árabe: *فناء* [fanā']) es un término del sufismo que significa el estado de elevación espiritual que lleva a la anihilación, a una «muerte antes de la muerte» en la que se trasciende la individualidad y los atributos humanos para hacerse «todo uno con Dios». El mismo concepto que aparece en toda la

Es por situarse en ese estado paradójico en que la palabra es sustancia y no sólo remisión a algo, y en la que ésta, como ocasión suma del lenguaje, necesita sustanciar el límite del lenguaje haciendo aparecer en sí tal ausencia, que la poesía no puede considerarse una parte más del discurso, sino un fenómeno *disruptor* de su curso, porque busca experimentar su aniquilación. Desvela así la índole extraña de la poesía en el lenguaje, en tanto que intenta probar su «suspensión», a través de la cual la conciencia replicándola en sí, abole todo parámetro histórico o individual. Con ello Valente acaba por engarzar la palabra poética con la experiencia mística, que será una de las claves de su concepción de lo poético y que caracteriza tanto el conjunto de *La piedra y el centro* como de *Variaciones sobre el pájaro y la red*. En estos mismos términos califica la obra de San Juan en otro artículo. Su obra está hecha en esa labilidad entre el decir y el no decir, arrimándose a esa frontera, a esa zona extrema de la palabra que le hace significar y cristalizar su desaparición.

De una a otra declaración, san Juan se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir. Toca así ese límite extraño y extremo en que la palabra profiere el silencio, en que la imposibilidad de la palabra es su única posibilidad, en que la imposibilidad misma es la sola materia que hace posible el canto. Por eso, así como en otro momento hemos predicado de la palabra poética la ininteligibilidad, habría que predicar ahora de ella la imposibilidad. La sustancia última del canto es, en cierto modo, la imposibilidad del canto. [...].<sup>1162</sup>

De nuevo la contradicción explica con coherencia el fenómeno: la imposibilidad de esa palabra es la única materia con la que es posible formular el canto de San Juan que, al ser un empleo de la palabra poética en su culminación, es aquél que señala y formula la imposibilidad del canto mismo. Esa situación en el borde del decir y el no decir de la palabra poética es el que le ocurre al místico ante su experiencia unitiva. La definición definitiva de esa palabra poética se posa en ese filo, aproximándolo a ese oxímoron que se revela lógico.

Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra. Tal es el límite extremo de la tradición nuestra en el que la palabra poética se sustancia entre el

---

mística cristiana. La voluntad de encontrar la comunión entre la mística cristiana y el sufismo será una de las vías de comprensión que más perseguirá Valente en *Variaciones sobre...*

<sup>1161</sup> *Ibidem*, pp. 240-241.

<sup>1162</sup> Valente, «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», *Variaciones sobre...*, p. 73.

entender y lo ininteligible, entre el decir y lo indecible, entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión.<sup>1163</sup>

Para Valente la «esencia del poetizar» consiste en su «instalación en el territorio del lenguaje», puesto que «es de su materia de lo que se parte» y la misión de este poetizar se funda en intentar «encender la vivencia de los demás» de donde se deriva la «forma de la obra de arte». De alguna manera esta esencia consiste en una «instalación en la materia» y a partir de ella emitir su discurso. Así, todo lo que propone Valente en estas piezas está hecho desde esa «extrema experiencia de su poesía»<sup>1164</sup> de la que decanta sus conocimientos sobre la entidad de la palabra poética. Al conseguir ofrecer en su prosa ensayística «su propia plasmación conceptual de la experiencia extrema» acaba provocando un «similar intento conceptual de romper los límites» en la concepción de la palabra poética, con lo que termina por constatar que la palabra poética no responde a ninguna «intención ni finalidad»<sup>1165</sup>.

En el otro caso, Gil de Biedma lanza otra mirada esencial a la poesía y considera que una de sus claves consiste en la recuperación de la percepción infantil. Esta visión infantil se basa en que su sensibilidad es un «campo continuo», mientras que el crecimiento y la formación de esa conciencia, cuando va abandonando la infancia, va «parcelando» esa sensibilidad. La poesía tratará de reunificarla y lograr, de nuevo, ese «campo continuo».

«Le génie —decía Baudelaire— c'est l'enfance retrouvée à volonté». Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad.

---

<sup>1163</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>1164</sup> «Así pues, si hubiera una consideración genérica que pudiese ser universalmente aceptada y que nos sirviera para aproximarnos a la esencia del poetizar tal y como lo entiende Valente, esta sería la de su instalación en el territorio del lenguaje, pues es de su materia de lo que se parte. Arriesgada ocupación, por otro lado, pues por ella da testimonio el hombre de su pertenencia a la tierra al tiempo que establece un mundo —sólo donde hay lenguaje puede hablarse de mundo—, y fundamenta la historia del hombre. [...] Encender la vivencia de los demás: he ahí la forma de la obra de arte. No es un tecnicismo sino una instalación en la materia y desde ella y por lo que hay en ella, hablar. Nunca como un solitario sino con los ojos que contemplan a otros ojos que miran. He aquí una de las múltiples y ricas lecciones que Valente continúa enseñándonos desde la extrema experiencia de su poesía. Por ahora ninguna de estas lecciones ha llegado a su fin. [...]», García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», pp. 46-47.

<sup>1165</sup> «Si nos hacemos acompañar ahora de Valente comprobaremos cómo a través de su propia plasmación conceptual de la experiencia extrema, se produce un similar intento conceptual de romper los límites. La palabra poética no conoce intención ni finalidad. [...]», *ibidem*, p. 46.



El desarrollo natural de la conciencia tiende, con ayuda de la educación, precisamente a lo contrario: a la parcelación de la sensibilidad en campos y a la localización dentro de ellos del estímulo; naturalmente que ésta jamás llega a ser completa, pero el mero hecho de que alcancemos a distinguir entre idea, sentimiento y sensación es indicio de que el proceso se halla en una fase muy avanzada.<sup>1166</sup>

El hecho de que esta compartimentación no sea un proceso que logre culminarse permite que se pueda intentar esa marcha atrás, aunque valore la eficacia que permite esta compartimentación. Esta capacidad de la poesía de superar estas divisiones se concreta en permitir un acceso más directo y más íntegro a la realidad, sin las escisiones que el utilitarismo de la cotidianidad impone. Tal «estado de inmediatez» se logra con lo que denomina como «mitificación», la forma en que se aparece esa sensibilidad continua.

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tienen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado, mediante un proceso de mitificación. Y la mitificación —que es la forma en que propiamente se manifiesta la sensibilidad continua— descansa casi siempre en la prolongación de la trayectoria de un estímulo hasta operar en campos distintos del suyo original. Ello es posible porque, como enseguida se advierte al recordar con suficiente intensidad una experiencia vivida, por debajo de las divisiones y compartimentos de nuestra sensibilidad actual, perdura todavía la esencial unidad del campo continuo originario —lo mismo que en un palacio venido a menos se reconoce, a pesar de los cielos rasos y de los tabiques, lo que en otros tiempos fue un gran salón.<sup>1167</sup>

De modo que esta acción de mitificar consiste en hacer que un estímulo vaya más allá del campo parcelado en que se produce —tal y como sucede en la infancia— y para eso apela al lector y lanza una analogía perceptible: se trata de recuperar esa conciencia de unidad que subyace al recordar una vivencia y que permite concebirla como un todo; es decir, el recuerdo de una experiencia que se *mitifica*. De manera que éste sería el factor que le serviría para evaluar un poema acabado: mostrar una realidad sin escisiones, como un todo continuo, una «realidad integrada». A esta hazaña se le suma la exigencia de toda poesía por, a su vez, ser coherente con la realidad de la cotidianidad, en la que precisamente anida la parcelación adulta.

---

<sup>1166</sup> Gil de Biedma, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», *El pie...*, I, p. 529.

<sup>1167</sup> *Ibidem*, pp. 529-530.

[...] Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; tanto es así, que rechazamos por infantil e inadecuada toda visión poética que no cumple con el segundo requisito. De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración. [...].<sup>1168</sup>

Debido a esa combinación contradictoria de «realidades», el poema no sólo debe remedar esa «realidad integrada», sino que debe mostrar un sesgo de crítica ante su intento de formular esa realidad percibida como un todo continuo; pues debe encajar también en la realidad parcelada de la vida práctica. Se trata de esa conciliación de contrarios en la que termina por definir la labor poética al cerrar el artículo: aunar «sensibilidad infantil» y «mentalidad adulta». Es entonces cuando vuelve a emerger ese peso de lo vital, tan habitual en Gil de Biedma, dejando entrever su sutil visión desgarrada de ese alejamiento de la primera juventud. Pues, asumir esta necesidad de resolver la conciliación de contrarios queda marcada por la edad, como ya se vio.

[...] [refiriéndose al «poeta»] De modo que el escribir poemas se convierte para él en una tentativa siempre renovada por conciliar dos opuestas postulaciones: sensibilidad infantil y mentalidad adulta. La conciencia de esa antinomia y de la necesidad de resolverla es lo que radicalmente diferencia la poesía escrita por un hombre de treinta años de la que escribía cuando muchacho de veinte, y también de la que escribieron la mayoría de los hombres de treinta años anteriores al romanticismo, pues hasta cierto punto el desarrollo de cada personal experiencia traduce a términos propios el de la tradición cultural que le ha precedido.<sup>1169</sup>

El avance de la edad irá degradando irremisiblemente esa capacidad de armonizar la sensibilidad infantil totalizadora y la mentalidad adulta divisoria. Es decir, de nuevo asoma esta convicción de Gil de Biedma sobre la comprensión de la poesía como una gracia que sólo es posible en la juventud más tierna y que el ingreso oscuro en la edad adulta irá corrompiendo irremediabilmente. Al fin, en el centro de todo está el individuo y su edad: la tradición cultural es traducida a términos propios en cada una de las experiencias personales. Por eso, tampoco verá en esa conciencia de la antinomia y su conciliación a los poetas treintañeros previos al romanticismo —

---

<sup>1168</sup> *Ibidem*, pp. 531-532.

<sup>1169</sup> *Ibidem*, p. 532.

remarcando la cita de Baudelaire—, como consciente de esa «infancia reencontrada por propia voluntad» en la que debería basarse el «genio».

Por lo tanto, la «actitud del poeta en el acto creador» puede asemejarse a la del «niño», aunque debe ser distinta en tanto que tal «sensibilidad del niño» se debe expresar mediante «una mentalidad adulta», porque el poeta no se concentra sólo en mostrar «esa clase particular de realidad, la “realidad integrada”» ni únicamente en la «magia» en la que se vuelve a unir la separación entre «realidad y sentido», «juicio de hecho y juicio de valor» o «deseo y principio de realidad». No sólo puede limitarse a eso el poeta porque a ello debe sumarle la «conciencia de tal precariedad», de los verdaderos «límites subjetivos de esa “integración”», dado que sólo podrán suscitar algún interés esos «paraísos engendrados por la nostalgia de la edad de oro» si el poeta que se lanza a soñarlos no es capaz de completarlo con la agria convicción de que «la edad de oro no existió nunca», la combinación de ambos ingredientes contradictorios son aquellos que detecta Gil de Biedma como la clave de esta asunción adulta de la sensibilidad infantil en el verso<sup>1170</sup>. Esta es la dinámica de este «rostro bifronte que contiene el poeta y el crítico» en Gil de Biedma —como Valente— pues en el «procedimiento receptor» que propone en su crítica parece como si siempre aguardara detrás el «poeta» para, siguiendo las premisas críticas de Auden y Eliot, «orientar la lectura» y así «sugerir la unidad y coherencia de un camino andado»<sup>1171</sup>.

---

<sup>1170</sup> «[...] En un ensayo juvenil, al que con cierto desapego vuelve en la edad madura, había afirmado que la actitud del poeta en el acto creador se parece en algo a la del niño, pero que de ella difiere porque la sensibilidad del niño, tiene necesariamente que expresarse pasando a través de una mentalidad adulta. [...] El poeta no puede limitarse a expresar esa clase particular de realidad, la “realidad integrada”, la magia en la que se anula el divorcio entre realidad y sentido, entre juicio de hecho y juicio de valor, entre deseo y principio de realidad, sino que aún debe expresar la conciencia de tal precariedad, de los límites subjetivos de esa “integración”. El arte moderno tendrá que exhibir manifiestamente los signos de ese exilio del reino de los dioses del que hablaba el poeta romántico Keats: para que los paraísos engendrados por la nostalgia de la edad de oro en verdad interesen, es necesario además que el soñador esté convencido de que la edad de oro no existió nunca. [...].», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», p. 225.

<sup>1171</sup> «[...] El procedimiento receptor continúa y el poeta está detrás, en calidad de titiritero o de manager, para orientar la lectura, para sugerir la unidad y coherencia de un camino andado; se ha convertido en administrador sagaz de su silencio —se ha dicho, de la imagen del poeta que calla. Realidad de un rostro bifronte que contiene el poeta y el crítico.», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», p. 221.

La misma mirada secundaria hacia la emisión y producción de objetos literarios se lanzará hacia cualquier tipo de objeto artístico, aunque es cierto que en los casos aquí tratados puede comprobarse que la atención a este tipo de producciones aparece con menor frecuencia que los que tienen que ver con lo verbal. A lo largo de los distintos artículos que integran *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Vázquez Montalbán intenta una mirada global que abarque la producción artística en su conjunto como resultado de la eclosión de un paradigma ideológico, esto ocurre especialmente en el caso del primer artículo en donde examina el caso de la: «Construcción y deconstrucción de la ciudad socialista». Ese proyecto de ciudad en el sentido de transfiguración, en lo artístico que conforma una «ciudad», de una ideología que lleva en sí un sentido de la transformación radical de la sociedad burguesa, que teóricamente debiera replicarse en todas las artes. Sin embargo, ese proyecto de ciudad socialista entrará en su propia contradicción a partir de un momento que Vázquez Montalbán identifica con el rechazo del proyecto arquitectónico del «Monumento para la Tercera Internacional» de Tatlin<sup>1172</sup>. En la Rusia pre-revolucionaria habían surgido distintas corrientes de formalismo en teoría literaria y pintura, así como el constructivismo, especialmente en el ámbito plástico y arquitectónico. Ante las posibilidades que abría la revolución rusa, estas corrientes esperaban del éxito revolucionario el cumplimiento de la propia revolución sobre los presupuestos burgueses que determinaban esas *dependencias*, tan perseguidas por estos transformadores del arte al identificarlas con el utilitarismo burgués, como un producto superestructural más a desmontar.

[...] En el debate teórico-estético de los años veinte se mezclaron y confundieron posiciones diferentes y la reducción orientadora de Frampton<sup>1173</sup> es aproximadamente

---

<sup>1172</sup> Vladímir Tatlin (1885-1953) este pintor y escultor, miembro fundador del «Constructivismo», diseñó su «Monumento a la Tercera Internacional» en 1919, una torre colosal de unos 400 m, realizada mayoritariamente con acero y cristal, caracterizada por su eje inclinado y por disponer de distintas formas geométricas móviles a distintas velocidades, que debía albergar distintos servicios en su interior y ser la sede de la internacional. Se debería haber construido en la, entonces, Petrogrado, sede de la Tercera internacional, que se celebró entre el 2 y el 6 de marzo de 1919. La guerra civil rusa siempre fue alegada como impedimento para su construcción.

<sup>1173</sup> Al inicio del artículo ha citado una referencia a un texto: *Historia crítica de la arquitectura moderna* [*Modern Architecture: A Critical History*] (1980) de Kenneth Frampton, de la que extrae que entre 1918 y 1932 el periodo todavía creativo de «la construcción de la ciudad soviética» y que en este periodo Frampton: «enraiza el debate de los años veinte en un sustrato cultural preexistente en el vanguardismo ruso anterior a la revolución y que creyó ver, a partir de la Revolución de Octubre, una

válida, aunque se produjeron subtendencias a partir de las dos posiciones básicas fundamentales. Por una parte, los formalistas, poderosos en pintura y teoría de la literatura, que de la revolución reclamaban la liberación de la servidumbre al tema y a la idea, la liberación de la masa pictórica, como pedía Kandinsky, o la liberación de la palabra de la subordinación a la idea y a «lo temporal». ¿No había sido la reacción, y la burguesía preferentemente, la que había «ideologizado» el arte y la literatura? La revolución debía fomentar un gusto al margen de la utilización interesada de las artes. Y por este camino fueron también las experiencias formales, juzgadas gratuitas, de Tatlin.<sup>1174</sup>

Esa confianza en la «liberación artística» que parecía prometer la revolución es la que lleva a esa «gratuidad» del constructivismo de Tatlin y su torre, finalmente *no nata*. Se esperaba poder vencer esas «servidumbres» en todas las formas de arte, también en la literatura: que se resumían en descartar el lenguaje y cualquier otra forma artística como «medio» para algo y pasaba a considerarse un «fin» en sí mismo, zafándose de toda implicación circunstancial que la convirtiera en cauce de «comunicación». Lo cuál, entraba en clara colisión con la valoración de todo lo artístico como posible medio de concienciación política para la revolución.

[...] El debate está presente en la cultura prerrevolucionaria y estalla tras la revolución porque los formalistas suponían lo contrario que los partidarios de la cultura de *agit-prop*, que la revolución liberaba del lenguaje de la servidumbre a lo temporal, lo histórico, lo «comunicativo». La palabra es valiosa por sí misma, como la pincelada o cualquier material artístico es valioso por sí mismo, independientemente de las ideas que transmite o de la persuasión que trate de comunicar. Este «ensimismamiento» del arte tal vez hubiera podido ser tolerado en tiempos menos urgentes, pero no en los que había de convencer a las masas de que era necesario secundar la revolución a pesar de la brutalidad de una guerra civil, del salvaje aparcamiento de alimentos, del hambre, del frío, de miles de muertos y de los ejércitos extranjeros a las puertas de Leningrado en pos de la restauración zarista. [...].<sup>1175</sup>

De manera que ese afán por hacer coincidir ambas rupturas, por parte de los formalistas, se ve confrontada con la circunstancia bélica de la guerra civil rusa, que igual que desmochó el proyecto de Tatlin por la falta de recursos y materiales, también desmontó el *desideratum* formalista por la necesidad de seguir usando el arte como «medio» para la concienciación de la población frente a esa situación crítica; ante la cuál ese «ensimismamiento» artístico hubiera sido interpretado como un derroche estéril. Todo el interés de Vázquez Montalbán en este artículo girará en

---

inmensa tela virgen sobre la cual podrían crear sin las servidumbres de “lo viejo”.», Vázquez Montalbán, «Construcción y deconstrucción de la ciudad socialista», *La literatura...*, p. 19.

<sup>1174</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>1175</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

torno a esta tentativa fallida en la construcción de la ciudad socialista y el advenimiento, más tarde, del conservadurismo estalinista que certificará el fracaso último de este proyecto y la desaparición de cualquier logro vanguardista.

Una mirada semejante lanzará el mismo Sánchez Ferlosio atendiendo también a los cambios en la arquitectura para constatar mutaciones generales, como la del advenimiento del «espíritu apologético» que percibe en la espectacularidad del Barroco. Para hacerlo, vuelve a considerarlo a partir de su denostado Buonarroti —en su arquitectura esta vez— pero fijándose especialmente en el nuevo modelo barroco de templo que la Compañía de Jesús propaga en su propia expansión. De éste se centra en la extrema escenografía de sus fachadas, entendidas como altavoces colocados en el exterior para atraer a los que transitan por la vía y hacerlos ingresar; una necesidad tridentina como consecuencia de haberse puesto en duda su «tesoro» durante el Renacimiento. La comparación con la sobriedad de las fachadas medievales es definitiva. Luego trae a colación una cita machadiana para advertir cómo tras este agitado interés persuasivo hacia el individuo, existe el apoyo de un núcleo verdadero: tras el intento fastuoso para seducir, está la amenaza fulminante.

17. (El espíritu apologético se reconoce también en el viraje de la arquitectura religiosa, especialmente a partir de Buonarroti, en la organización fallera y ultrateatral de las fachadas del barroco jesuita, fachadas oratorias, suasorias, vociferantes, gesticulantes, increpantes. El buen paño en el arca se vende; el templo ya no está seguro del tesoro que guarda —como una iglesia románica, o como la mezquita de Córdoba, con el sublime silencio pensativo de sus puertas— y se sale a la puerta de la calle a pregonar su mercancía. Son ademanes enfáticos, dramáticos, prepotentes, de orador sagrado, que señalan la pérdida de la fe y su encanallamiento en propaganda: los cuernos de un frontón partido son los brazos de un predicador que grita «¡Pasen y pasen, señores, a la gran barraca, al baratillo de la redención!». Lo que, por lo demás, tampoco excluye, ni muchísimo menos, la amenaza.

Sin embargo...

—Oh, sin embargo,  
hay siempre un ascua de veras  
en su incendio de teatro.<sup>1176</sup>

Pero tampoco es ese último rictus conminatorio —connatural a toda propaganda, y gracias a la cual, por detrás de tanta charlatanería de mercader, no dejaba uno de tener presente que, en última instancia, siempre podía ir a dar con sus huesos en las hogueras del Santo Oficio— lo que constituye las «veras» del barroco. Lo cruento acalla su propio ridículo tan sólo porque ahoga en sangre y paraliza en el terror las risas de los espectadores y se hace, de este modo, la ilusión de ser tomado

---

<sup>1176</sup> Se trata de la composición LXXXIX de «Proverbios y Cantares», *Nuevas canciones* (1924) de Antonio Machado, la anterior proverbio dice (LXXXVIII): «El pensamiento barroco / pinta virtas de fuego, / hincha y complica el decoro.».

en serio, mas no porque su inanidad y ridiculez hayan cedido un punto: las trágicas mascaradas siguen siendo puras mascaradas. [...].<sup>1177</sup>

El resto de verdad que oculta la parafernalia barroca tiene que ver con esa amenaza latente, que hace que su vacuidad, si no logra persuadir, en todo caso tiene la garantía de que no será vista como ridícula, porque el poder que hay detrás de tal obra de propaganda lo hace improbable, lo cuál no excluye que su condición de vana «mascarada» deje de existir. De manera que el arte vuelve a ser observado como síntoma de una maniobra propagandística del poder, del mismo modo que Vázquez Montalbán evaluaba la proscripción del vanguardismo en la Rusia revolucionaria.

La pintura será otro referente bastante frecuentado por este ensayismo, pero en muchas ocasiones no con voluntad de hallar la clave de un desacato, como en estos casos anteriores, sino para recrearse en una mera écfrasis; recurso que es una verdadera muestra del afecto ensayístico a esa mirada secundaria. Con una suerte de écfrasis abre Valente una de sus acotadas piezas, centrada en describir su visión de *La crucifixión de Issenheim* (1512-1516) de Matthias Grünewald, concentrándose especialmente en la representación de la Virgen María «iuxta crucem lacrimosa» y el blancor de su atuendo. Todo ello le lleva a detallar una lectura de ese retrato trágico, relacionando su dolor con todos los aspectos que conforman su imagen<sup>1178</sup>.

María ha ensimismado el dolor, lo ha recibido igual que en su momento recibiera al Espíritu, como si ahora, cuando ya todo había sido consumado, hubiese ella en verdad reconcebido al Hijo. Por eso, en contraste con los de la Magdalena y Juan, su rostro no está crispado. Ni el rostro ni las manos. El rostro y las manos de María contienen y se contienen. La plenitud del dolor está ahí, en la figura de la Madre. La expresión absoluta del dolor está en la sola contención de la forma. Cáliz. Posición accipiente. *Ecce. Accipio*. El blanco de la Madre. El blanco, un no color, es en la crucifixión de Isenheim una explosión hacia adentro. Genera más matriz. Qué escándalo de la sombra el rigor del dolor. El rigor de lo blanco.<sup>1179</sup>

Una parecida mirada lanzará también sobre el «infierno» de *El jardín de las delicias* (c. 1490) de El Bosco<sup>1180</sup>, aunque no hay duda que el ejemplo más contundente en el uso de la écfrasis lo desarrolla Benet en esa búsqueda de objetos

---

<sup>1177</sup> Sánchez Ferlosio, «Semana primera», XVII, *Las semanas...*, pp. 46-47.

<sup>1178</sup> *Vid. fig.* 8-9, p. .

<sup>1179</sup> Valente, «Meister Mathis Nithardt o Gotthardt, llamado Grünewald», *La piedra...*, p. 26.

<sup>1180</sup> Valente, «Lectura del Bosco», *La piedra...*, pp. 29-31.

que «entren más por los ojos»<sup>1181</sup>. Ahí está su en *El ángel del Señor abandona a Tobías*, un ensayo (en siete capítulos y 200 páginas) que adopta el título del cuadro de Rembrandt usado como motivo inicial, junto a otros casos de la serie que el holandés dedicó al *Libro de Tobías*. En ese caso, su operación se alza más allá de la propia contemplación y se centra en desmenuzar lo que ve en esas imágenes, como pretexto para dar pie a un gran caso de un despliegue máximo a partir de un único motivo instigador. Desde sus detalles escrutados, conectará distintos temas y disciplinas, en especial las teorías lingüísticas, para finalmente deducir la incapacidad de la lingüística para abarcar la totalidad del lenguaje. La misma operación que hace en «La construcción de la torre de Babel», que también adopta el título del cuadro de Brueghel el Viejo<sup>1182</sup> que vuelve a servir como tirabuzón precursor. En este caso, la panorámica de la obra mítica, en su desordenado y premonitorio proceso constructivo es controlado por su mirada acusando, lógicamente, su deformación profesional. Alcanzando en esta pieza «una de las grandes écfasis argumentadas de Benet» en el que ese «abandono de la obra» se convierte en su verdadero «tema», semejante al *abandono* del ángel a Tobías que se alza como la cuestión última de esa otra gran écfasis<sup>1183</sup>.

Valente también hará un juicio sobre el Barroco a partir de una sola pieza, que puede compararse con el que ha trazado ácidamente Sánchez Ferlosio. Para ése se trata de «un arte de ver» y para ello partirá de un espacio arquitectónico y un conjunto escultórico que lo preside, como materialización de otro motivo místico de lo que tanto le interesan. Se trata de la *Capella Cornaro* y la *Transverberación de Santa Teresa* (1652), diseñada ésa y esculpida ésta por Gian Lorenzo Bernini, el escultor-arquitecto por antonomasia de la Roma tridentina. Para Valente la representación del éxtasis de la santa y la precisa escenografía que le rodea es una forma de exteriorizar visualmente ese acontecimiento tan veladamente íntimo.

---

<sup>1181</sup> «Como soy ingeniero de profesión las estructuras que a mí me llaman la atención son de otra índole y entran más por los ojos [...]», Benet, «Picaresca y sinsentido», *La construcción...*, p. 124.

<sup>1182</sup> Vid. fig. 10, p. . Así aparece titulado la reproducción del cuadro en la primera edición (Siruela,1990), aunque el cuadro es más conocido como *La torre de Babel* [*De Toren van Babel*] (1563). Pero es claro que la intención de Benet en este caso como en *El ángel...* es la de asumir como título de su ensayo el mismo que el del cuadro.

<sup>1183</sup> «El ensayo sobre la torre de Babel es una de las grandes écfasis argumentadas de Benet y, al mismo tiempo, la alegoría verbal de un interior incomprensible. No es el único de sus ensayos que cumple esa función, la de un pensamiento plástico, a través de la descripción, pero es el único donde se ve que la inquietud por el “abandono de la obra” fue parte de su escritura. Lo define como sujeto de la narración y, a la vez, como su tema.», Catelli, «III. Guerra», *Juan Benet...*, p. 114.



La totalidad de Teresa es, pues, la totalidad del éxtasis. La obra entera, la capilla entera crea un espacio o teatro para ver y, en ese espacio que posibilita el ver y, en cierto modo, crea al espectador, la absoluta interioridad se constituye en absoluta representación: el éxtasis como representación. Asombroso espacio de difíciles luces; espacio para el simple contemplador, para el creyente y para el *voyeur*.<sup>1184</sup>

Con eso eleva una valoración general del barroco como un arte especialmente centrado en lo «visual» y en la problematización de lo visto, por eso trae a colación a *Las Meninas* y el irresoluble juego de perspectivas que aguarda en ese cuadro. Esta obra maestra velazqueña, que tanta reflexión ha suscitado, también será señalada por Sánchez Ferlosio por su condición «metalingüística»<sup>1185</sup>, factor que también podría definir buena parte del Barroco.

El barroco es un arte de ver. Un arte de la manipulación y de la multiplicación de la imagen y de la visión. [...] Hay en el barroco una multiplicación de la mirada y una continua centrifugación del ver. La imagen es la imagen de la imagen. En *Las Meninas*, rige una pura teoría de la multiplicación del ver. Bernini, años antes de la construcción de la capilla Cornaro, había dirigido en el carnaval romano de 1637 una *Comedia de los dos teatros*, en la que los espectadores no sólo veían la representación sino que veían un reflejo de sí mismos viendo la representación.

Todo se juega para el barroco en la mirada. Arte del ver, el barroco crea tanto al espectador como a la obra. Teresa en la capilla Cornaro: el éxtasis como representación. El *mysterium fidei* se hace *propaganda fidei*. Se diría que hubiese habido un cierto allanamiento de moradas. Al otro lado queda, sin embargo, las «Moradas Séptimas», el lugar adonde el barroco propiamente no podía llegar, lugar extremo donde cesan los medios, el lugar de la no representación.<sup>1186</sup>

Esta idea de un arte que elabora su obra tanto como a su espectador, acaba por conciliarse con la propuesta de Sánchez Ferlosio, al indicar cómo este arte trata de exteriorizar el tesoro interior de su espiritualidad para cumplir con esa «propaganda fidei», una de las premisas de Trento que atravesarán todo el Barroco en todas sus disciplinas. En lo que respecta a la experiencia mística se abre de nuevo la paradoja, al mostrarse cómo se termina por expresar lo que quizá necesitaría, precisamente, la ausencia de expresión para ser coherente con el acontecimiento representado. La

---

<sup>1184</sup> Valente, «Teresa in Capella Cornaro», *La piedra...*, p. 56.

<sup>1185</sup> «[...] la índole «metalingüística» del cuadro: no es el retrato de la familia de Felipe IV, sino un cuadro que representa reflexivamente el acto mismo de pintarlo; representa «una tarde en que se estaba pintando un retrato», de suerte que contiene pero a la vez trasciende el retrato mismo, ese retrato que no se llegó nunca a pintar —que todavía no se ha terminado de pintar—, porque se interfirió en su ejecución el cuadro que representa el acto mismo de pintarlo. El mecanismo «metalingüístico» está materializado en el uso del espejo.», Sánchez Ferlosio, XVII, «Semana primera», *Las semanas...*, p. 48.

<sup>1186</sup> Valente, «Teresa in Capella Cornaro», *La piedra...*, p. 58.

urgencia de divulgar apabullando lleva a transformar esa opacidad tan adentrada en multiplicada exhibición. He ahí una muestra de cómo toda su obra ensayística puede comprenderse en gran parte como «reflexión» en torno a la «naturaleza del hecho artístico»; mostrando distintos conflictos, a partir de distintos aspectos: la «nodal intuición de la similitud entre experiencia poética y experiencia mística», así como «el papel ontológico y epistémico del arte»<sup>1187</sup>.

Con más moderación la música será otro de los motivos de esta mirada secundaria, aunque la complejidad de asir su inefable consistencia y lo resbaladizo de imponer palabras a algo que se desentiende de toda articulación lingüística provocarán que la aproximación a esta disciplina sea menos frecuente. Otra vez, Benet será el que más muestras ofrezca de esta cercanía con la música, directa o indirectamente. A veces ocupará todo un artículo como «La moviola de Eurípides»<sup>1188</sup> (que encabeza y da nombre a uno de sus conjuntos), donde dejará caer su rechazo general a toda forma de drama musical, por la laxitud de sus libretos<sup>1189</sup> o en «Op. Posth»<sup>1190</sup>, donde da pie a la exploración de la música de Franz Schubert a través de la experiencia personal del compositor, de quien vela juguetonamente su nombre propio, obligando al lector a deducirlo.

En este artículo muestra una de sus puestas en guardia sobre el tipo de objeto artístico que está *secundando* en su ensayo y su independencia absoluta respecto al lenguaje. Eso le hace pensar que cualquier aproximación verbal a una materia que no está hecha de lenguaje<sup>1191</sup> será una combinación estrictamente imposible. Por eso

---

<sup>1187</sup> «Y es también en ese sentido, como la evolución de la obra toda de Valente se nos presenta hoy cual larga y meditada reflexión, probablemente la más fundamentada y apegada al rigor en los límites hispánicos, sobre la naturaleza del hecho artístico en el momento contemporáneo. Sucesivos ajustes de cuentas nos relatan las dificultades de la experiencia de la creación, los descubrimientos y nuevas dudas a partir de la nodal intuición de la similitud entre experiencia poética y experiencia mística o, en fin, el papel ontológico y epistémico del arte, superado ya todo atisbo de analogía de conciencia social.

La noción de experiencia bien pudiera servirnos para plantear el problema de la poesía y de su deambular en el tiempo, de su historia, pues en ambos casos supone la preexistencia de un pensamiento adecuado capaz de producir un nuevo conocimiento al respecto y de producirse rompiendo con lo canonizado y establecido. [...].», García Lara, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», p. 36.

<sup>1188</sup> Benet, «La moviola de Eurípides», *La moviola...*, pp. 9-22.

<sup>1189</sup> «Literariamente hablando, todo drama musical es espantoso, desde las italianadas de Mozart hasta las *chinoiseries* de Mahler, pasando por toda la repostería germánica de Wagner, por no hablar de ese horrible producto, mezcla de diván y altar de la patria, de la tierra de los spaghetti. ¿Será *Wozzeck* la excepción? [...].», *ibidem*, p. 15.

<sup>1190</sup> Benet, «Op. Posth», *Puerta de...*, pp. 112-141.

<sup>1191</sup> Benet, igual que la teoría musical, emplea el término «lenguaje musical», con la misma dislocación con la que ésta usa el de «color musical», pues como propuso Adorno: «La música es semejante al lenguaje. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son metáforas. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia lo interior, pero también hacia lo

avisa del peligro de comentar una pieza musical, dado que son dos órdenes sin un vínculo necesario entre ambos. Es así como indica que ese discurso hacia una composición musical tiene un vínculo irremediamente «gratuito» y nunca necesario. Como también lo es la disposición del curso musical de una obra —aunque esté configurada con un complejo sistema—, bastante distinta a como es la de un discurso lingüístico, que no puede ser exclusivamente gratuito.

Toda interpretación verbal de una pieza musical es esencialmente gratuita. Dado que el lenguaje de la música es esencialmente gratuito. Dado que el lenguaje de la música y el lenguaje de las ideas son entre sí absolutamente independientes, sin referencia común ni enlace, la traducción de uno a otro resulta ser un puro juego de adivinanzas en el que no existe una solución correcta. La solución puede ser más o menos ajustada al otro texto, y más o menos armoniosa en sí misma, pero nunca podrá pretender ser la solución porque eso no existe. Son dos sistemas de significación que coexisten, con parentesco íntimo, pero sin posible identificación del uno con el otro.<sup>1192</sup>

Decir sobre algo que no es decible aboca a la gratuidad del juego, lo cuál siempre es sustancial para el ensayo, pero llevará implícita la convicción de que no se podrá pretender, de esa aproximación, algún tipo de «solución». Cosa que, como se vio, tampoco sería esperable dentro de la dinámica ensayística, pero que la particular índole de la música hace todavía más explícito.

En cuanto al cine, Gimferrer será quien se dedique a este género con mayor intensidad en su monografía *Cine y literatura*, donde aborda las relaciones entre lenguaje literario y distintas facetas del cine, abordando los vínculos de éste hacia la novela, el teatro o hacia su componente básico: el guión. El punto más intenso de todo el conjunto viene a concretarse muy especialmente cuando consigue poner en claro las divergencias entre novela y cine. Pero, justamente, se trata del género literario con el que más comparaciones y trasvases se han buscado, debido a que es la novela decimonónica el modelo fundamental de la narrativa cinematográfica, a partir de David W. Griffith, como Gimferrer ya ha adelantado en el artículo anterior<sup>1193</sup>. De

---

vago. Quien toma a la música literalmente como lenguaje, yerra.», «Música, lenguaje y su relación en la composición actual», Adorno, *Sobre la música*, Gerard Vilar [ed.], Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>1192</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>1193</sup> «[...] Spielberg cuenta *Tiburón* de determinado modo porque Griffith decidió: a) que el cine era — como entendió ya Méliès, y antes que él Lumière, por lo menos desde *El regador regado* (1896)— algo que servía para contar historias, y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith —coincidiendo con millones de contemporáneos, desde las

modo que, constatadas las correlaciones, afirma la existencia de elementos que son propios de cada uno de los dos tipos de arte; lo cuál, lógicamente, permite que cada uno disponga de un campo de posibilidades particular.

Es así como destaca, a propósito de *Novecento* (1976) de Bertolucci, en la cuál ve un argumento, un desglose de secuencias, una disposición de los planos, movimientos de cámara y ángulos que reproducen lo que la novela decimonónica podía disponer dentro de su género, citando a Zola para constatarlo. Sin embargo, advierte cómo una película no sólo consiste en esa organización de su planos, sino que dentro de cada uno de ellos existe una compleja trama de referencias iconográficas que aluden a referentes de la historia del cine, así como a otros que no pertenecen ni al cine, ni a la literatura. Estos elementos son de los que advierte que pertenecen exclusivamente a la «imagen» y ni pueden proceder ni pueden replicarse en la novela o cualquier otra disciplina artística.

[...] Todos estos elementos pertenecen exclusivamente a la imagen, y no puede traducirse a otro medio expresivo: no existen en la lectura del guión ni siquiera en la novelización [...] de la película. Son elementos no trasvasables, que afectan a la materia misma del cine, no a su estructuración; equivalen, en suma, al papel que en cualquier libro —de Zola o de Balzac, de Verga o de Proust, poco importa— desempeñan todos aquellos elementos que pertenecen exclusivamente a la palabra, al lenguaje literario, a la escritura, y no pueden ser sustituidos sin que desaparezca, no ya la razón de ser de la obra, sino incluso la obra misma, ni tampoco desplazados al pasar a otro medio de expresión. Y es en el terreno de estos elementos —lo más propio del cine, es decir, la imagen; lo más propio de la literatura, es decir, la palabra— donde se plantea el verdadero problema de la adaptación de una novela al cine. [...].<sup>1194</sup>

Del mismo modo, la novela se sirve de otros elementos que son propios del lenguaje y que tampoco pueden usarse en el cine. En la exploración de las potencialidades que albergan tanto la imagen como la palabra es en donde se abre el horizonte de cada género. Pero entre ambos existe una distinción muy precisa que determina del todo la morfología de una obra de cada tipo, como hace notar, avanzado un poco más el artículo. En la línea del conjunto de *Cine y literatura*, Gimferrer pretende asentar las bases de esta relación entre cine y literatura a través de ir desbrozando factores elementales: demarcando el terreno de cada disciplina y

---

multitudes anónimas de espectadores hasta Vladimir Ilich Lenin— consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica.», Gimferrer, «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico», *Cine y...*, p. 15.

<sup>1194</sup> Gimferrer, «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico», *Cine y...*, p. 67.

aclarando las claves de sus semejanzas y divergencias. En este caso la obviedad elemental, pero clave, está en el hecho de que el lenguaje literario es «sucesivo», mientras que el lenguaje fílmico es «simultáneo». De lo cuál se derivan dos hechos: la «sucesión» literaria permite «ocultar» determinados aspectos de la realidad que está narrando, a la par que la «simultaneidad» fílmica hace posible y fuerza a que se muestre en su plano, a un tiempo, el conjunto de una realidad, sin omitir ningún aspecto de esa escena.

[...] La ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente, el lenguaje fílmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros.<sup>1195</sup>

La diferencia entre la sucesión y la simultaneidad, entre la disposición diacrónica y sincrónica es una distinción definitiva que impide determinados trasvases entre ambos géneros y que limita unas posibilidades pero abre otras para cada disciplina. Con todo ello puede entreverse cómo el ensayo, en su condición de decir secundario, se orienta consustancialmente hacia los fenómenos de recepción o de emisión de objetos artísticos, muy especialmente los que pertenecen a la creación literaria narrativa o lírica, pero también cualquiera de los que pertenecen a otras disciplinas artísticas, lo cual también es un modo que tiene el género de reflexionar sobre sí mismo.

## **RECOBRANDO EL MITO**

Uno de las búsquedas que más se traslucen en el discurso ensayístico procede de uno de los desacatos contra lo establecido que Savater explicitará más claramente, pero que aparecerá en el decir de la mayoría de los casos de la muestra. Se trata del retorno al «mito» frente al proceso de «desmitificación» que el desarrollo último de la modernidad ha ido ejecutando. De alguna manera, toda *La infancia recuperada* es una suerte de puesta en práctica de esta búsqueda de lo mítico, a través del sustrato

---

<sup>1195</sup> *Ibidem*, p. 76.

genérico que ha llegado hasta sus días con las narraciones aventureras que han marcado la infancia savateriana. En razón de ello, en la sorprendente selección que hace de su público lector en el «Prólogo» del libro, advierte, entre otras, la exclusión de los partidarios de la desmitificación. Jugará usando para ello, como ya se vio, el verbo *desmitificar* también en un sentido distinto a esta «desmitificación» que rechaza y acercándose al sentido del tan homófono: «desmistificar».

Los forofos de la desmitificación también deben abstenerse. Aquí no se desmitifica nada más que la necesidad compulsiva de desmitificar, pasión de individuos que ignoran lo que es un mito —la Justicia o la Igualdad lo son no menos ni más gloriosa e imprescindible que el Honor, la Nobleza o el Valor— y carecen de reñíos para la creación libre, que es lo auténticamente denostado hoy. La desmitificación se ha convertido en una mecánica del rebajamiento, absolutamente conformista respecto a la mítica imagen dominante de la sociedad racionalista y progresiva. [...].<sup>1196</sup>

A los que proclaman su extinción, recuerda en qué consiste un mito, para eso lanza, al lado de dos nociones míticas de la modernidad, otras tres más ancestrales y ya periclitadas. A la vez que relaciona este rechazo al mito con un recelo al propio libre albedrío de la imaginación. Más adelante, en ocasión de su inmersión en Borges, asoma más específicamente su desacato a la desmitificación, frente a la cuál, el argentino es un dique magnífico. La «trivialización» que sigue a la desmitificación no supone salvarse de la coerción de lo sagrado, sino la implantación de una lógica ineludible: la de esa «Ley» que el dominio presenta siempre como «necesaria», a pesar de su contingencia. Su devastación ha excluido el aura de fascinante misterio con la que el individuo y su comunidad se acercaban a determinados fenómenos de su vida y de lo que les rodea.

[...] La desmitificación del mundo, la trivialización de cada uno de sus aspectos —«no es mas que...»— no supone tanto su liberación de la opresión de lo sagrado, como su pleno avasallamiento por la necesidad de la Ley, necesidad institucionalizada en la significativa expresión «leyes naturales». De este modo, la alimentación o la sexualidad pierden todo misterio y se reducen a procesos orgánicos, el giro de los astros o el movimiento de los ríos a procesos físicos, la composición de los cuerpos a fórmula químicas: tras cada misterio borrado aparece una ley necesaria; escapados de la arbitrariedad de lo aleatorio, henos aquí subyugados por lo necesario. La profanación total del mundo se consume en su plena ordenación, en su transformación en objeto manipulable, de acuerdo con la Ley de la naturaleza, que tiene la doble función de autorizar su utilización al borrar el aura sagrada que imponía respeto y enseñar juntamente los modos de tal manejo. Esta concepción es optimista,

---

<sup>1196</sup> Savater, «Prólogo», *La infancia...*, p. 14.

porque acaba definitivamente con el caos (que no era más que ignorancia de la Ley), pero sólo ingenua o superficialmente, pues troca la incertidumbre —la libertad, en último término— por el férreo desconsuelo de la necesidad. [...].<sup>1197</sup>

El envilecimiento que supone esa nueva mirada se traduce en que todo queda desmenuzado y cada elemento de la realidad se diagnostica como fenómeno que responde a una lógica perfectamente objetivable. De manera que el mundo se convierte en un lugar donde todo queda regido por esa inexorable «necesidad» ante la que poco tiene que hacer el individuo particular y su subjetividad; un estado de cosas que enerva al ensayismo savateriano en tantos lugares. Esta gravitación irrefutable de lo «forzoso» supone la aniquilación de todo pensamiento sostenido sobre la «contingencia» que puede habitar en la circunstancia humana. Es decir, esa incontrolable posibilidad en que consiste todo «misterio» y que infunde ese «respeto» que la moderna desmitificación ha «profanado», tornando el mundo en algo «manipulable» y que puede ser empleado. Pero advierte de la candidez de esta pretensión de revertir el caos en una ordenación completa que permita intervenir en ella para sacarle provecho. Al fin, este trueque de la contingente «incertidumbre» por la rígida legislación de la «necesidad» resuena al apego benetiano hacia su incertidumbre.

En las últimas líneas de *La infancia recuperada*, lanza una arenga confiada ante el impredecible porvenir, hacia sus prójimos que, como él, están sumidos en la dependencia del cuento, en esta irrenunciable mirada narrativa sobre las cosas que viene a sintetizar como «enfermedad de mito». Su fe está en que las «historias» —que ya ha distinguido de las novelas— sobrevivan al hundimiento de todo, gracias a esa comunidad de individuos que necesitan el mito y que sólo desde él perciben el mundo.

¿Es descabellado suponer que mientras haya gente afectada por esta maldición del ansia insaciable de cuentos, incapaces de considerar la sabiduría o el amor fuera del prisma de lo narrativo, inútiles para otra perspectiva de la acción que no sea el punto de vista del héroe, es descabellado suponer que mientras haya enfermos incurables del mito, como lo soy yo, las historias perdurarán aunque se hunda la literatura y la cultura toda que conocemos? Pero si el tiempo es tan fuerte como parece, si nada puede escapar a la usura de la historia y, arrastrados por el *maëlstrom* de los años, los cuentos desaparecen finalmente de la palabra y la memoria de los hombres, prometo solemnemente resucitar para volver a contarlos.<sup>1198</sup>

---

<sup>1197</sup> Savater, «Borges: doble contra sencillo», *La infancia...*, cap. XIV, p. 172.

<sup>1198</sup> Savater, «Epílogo», *La infancia...*, p.

Volver para contar esas historias que al principio afirmó que no sabía contar y que, por eso, sólo iba a hablar secundariamente de las mejores historias que le contaron durante su infancia. Pero en esa figura que ya en el final promete adoptar, la de quien cuenta una historia que le viene dada por otros, vuelve a remitir a la genealogía del mito. Esta historia, narración o mito, no sólo depende, sino que está amasada por la «memoria»; a diferencia del otro polo narrativo opuesto: la «novela» en la que la «invención» individual del escritor y, por ende, la posible «innovación» respecto a lo heredado, suele constituir la factura básica de la obra. Ante ésta, quien cuenta el mito se limita a prolongar su devenir y difundirla a otros, que a su vez replicarán esta acción.

[...] Aquí se subraya la relación esencial de la narración con la memoria, frente a la novela, que es en gran medida invención, o lo que viene a ser igual: *innovación*. El narrador habla de algo que él no tiene derecho a cambiar sustancialmente a su arbitrio; el único derecho que tiene el novelista para hablar de lo que habla es la fidelidad a las modificaciones que su arbitrio impone a lo contado. El narrador transmite, pero no inventa; ¿qué transmite?, la experiencia que va de boca en boca, dice Benjamin<sup>1199</sup>, y yo diría que transmite la esperanza de los hombres en sus propias posibilidades. Como se ha dicho, no hay esperanza si no en los recuerdos: allí están las victorias y la lección de los fracasos, la superación de lo que parecía imposible, la intervención favorable o desfavorable de los dioses, el aniquilamiento de todos los tiranos, los recursos de la astucia y del coraje... El narrador debe mantener viva llama más improbable, la de la esperanza, y por eso no puede alterar a su gusto el mensaje que otros le han hecho llegar. No se puede jugar con la esperanza, aunque sólo la esperanza permita libremente jugar. No hay tarea más ajena al narrador que la desmitificación, que es precisamente la tarea primordial del novelista moderno... [...].<sup>1200</sup>

Quizá soslaya que toda transmisión lleva apareja un grado de invención — precisamente para suplir las elipsis de esa memoria— que, a lo largo de un dilatado tiempo de transmisión oral es el que ha ido conformando el aspecto actual de todo mito. Pero no hay duda de que en el contar prima siempre el recuerdo del cuento recibido: esa «experiencia» conservada y conformada por ese «boca en boca» y esa «esperanza» hacia lo que es capaz el individuo. Mantener la promesa de esa frágil «esperanza» es la función de ese narrador, que mantendrá todavía ese «respeto hacia

---

<sup>1199</sup> «La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. [...]», Walter Benjamin, *El narrador. Reflexiones en torno a la obra de Mikhail Lesskows* [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michail Lesskows*] (1936), II.

<sup>1200</sup> Savater, «La evasión del narrador», *La infancia...*, cap. I, p. 23.



lo sacro» y preservará la memoria fiel de esa narración, sin «profanarla» con el capricho de su invención. En este desplazamiento de la memoria y el pujante protagonismo de la invención en lo narrativo es en donde cifra esta desmitificación, de la que el escritor *inventor* de novelas es su agente en el ámbito de la literatura narrativa. Para ello se sirve de la obra que funda tal género, cuyo protagonista es visto como el individuo para el que se ha quebrado la función moral de las historias o mitos y que, por tratarlas como memoria de esa esperanza en el hombre, choca con una realidad regida por las leyes de la necesidad: he ahí el abrupto choque con esos irrefutables molinos.

[...] Así traiciona a Don Quijote la experiencia acumulada de todos sus lecturas, que no sólo no le ayudan en ningún aprieto, sino que contribuyen decisivamente a perderle. La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma. Lo que se degrada es la misma verdad, y por eso ya ningún consejo es cierto. [...] El otro lado de la verdad es la ciencia, que ya no aconseja, sino que legisla, y que ha borrado el enérgico trazo moral que guardaba la experiencia vivida en la lección del cuento. De la sabiduría conquistada se pasa a la información adquirida.<sup>1201</sup>

Una verdad convertida en seca razón y exenta de esa provisión moral que llevaba consigo la verdad del mito es la que da lugar al mundo de la novela. La enésima oposición entre narración y novela se servirá de la figura que los emite: una conserva la circunstancia de la enunciación oral que constituye al mito: la comunidad y el que cuenta en voz alta; mientras que la otra trae consigo la coyuntura de su producción y su asunción: la soledad del individuo que se sirve de la novela como guarida.

[...] En la narración se conserva siempre la presencia del que se adelanta hacia la luz del fuego y del cerco ávido de sus oyentes; esto es más que una metáfora: alude a que la narración siempre puede leerse en voz alta, en rigor no hay otro modo de leerla. En la novela, el libro es un escondite y la sede de un repliegue; una soledad ha buscado anidar en silencio inviolable de sus páginas. [...] La narración exige para darse una comunidad, aunque sea la súbita e inesperada que la piedad por un lado y la desdicha por otro crean entre el naufrago y quien le recoge en la playa; en cambio, el novelista entona más bien el lamento por la comunidad perdida.<sup>1202</sup>

El calor de la comunidad es la que pervive en el mito y la memoria que, como trasciende al individuo, lo es siempre de ese colectivo, es la facultad fundamental de

---

<sup>1201</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>1202</sup> *Ibidem*, p. 25.

este mito o de la épica, como más adelante especifica; de nuevo, en contraste permanente con la «innovación» novelesca. Se sirve otra vez de Benjamin para indicar la necesidad de la memoria como «facultad de la épica», gracias a la cual es posible la «repetición» y, con ello, adquiere su condición de «paradigma» para el individuo y su comunidad. Consiste, por tanto, en una estructura recurrente que nunca varía en lo fundamental, frente a lo «irrepetible», peculiar y privado de la novela.

«[...] La facultad épica por excelencia es la memoria. Sólo gracias a una vasta memoria puede la épica apropiarse por un lado del curso de las cosas y por otro hacer la paz con su desaparición, con el poderío de la muerte.» La novela, en cambio, es irrepetible; jugo destilado en la entrega a la peculiaridad pura, su privacidad masturbatoria no consiente esa condición de paradigma que es a lo que la memoria se aferra para garantizar la repetición. Lo específico de la narración es suponer que cada hombre se parece más a todos los hombres que a ese impreciso y vago fantasma que llamamos «él mismo». Esta concepción no borra la peculiaridad individual, pues en ser individualmente peculiares es en lo que precisamente todos los hombres se parecen; pero garantiza la trasmisibilidad de la experiencia y la validez general del fundamento de las cosas, que de otro modo se estanca en la pura innovación que invalida todo el proceso y compromete todo el futuro.<sup>1203</sup>

Esa condición de paradigma de la épica y de su derivada, la historia o narración, incide en el colectivo humano precisamente por su sentido estructural: su recurrencia demuestra aquello que es común al individuo. Es entonces cuando lo razona lúcidamente: ello no comporta que el individuo sea reducido a una forma común y falta de «particularidad», sino que esta inclinación a lo «particular» es un factor que hermana al individuo con su prójimo, pues todos tienden hacia la singularidad, pero desde una base común. Por tanto, es esa captación de lo que les hace semejantes lo que permite la repetición, su memorización y fijación como modelo de conducta. Así consigue esa «transmisión» del relato que durante tanto tiempo fue oral y, por tanto, dependiente de esta *esencialización* en lo fundamental para hacerse memorizable y poder llamar a todo individuo como atractiva imagen moral. Justamente aquello que ocurre en el «mito».

La mirada de Savater ve en los «mitos» una invención «contra la realidad» al ser capaces de dar «nombre a lo innombrable» porque el «acto de nombrar» es una forma de conjurar el «miedo producido por la indeterminabilidad de la naturaleza», por lo tanto, es capaz de «hacer de un mundo desconocido algo conocido»<sup>1204</sup>. Por eso

---

<sup>1203</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1204</sup> «[...] En concreto, los mitos constituyen una de las invenciones más antiguas contra la realidad, pues ponen nombre a lo innombrable (TM, p. 50). Al miedo producido por la indeterminabilidad de la

su «apelación al mito» la realiza acentuando la particular «función adaptativa a la naturaleza» que demuestra, así como su capacidad «liquidadora de la concentración del poder»<sup>1205</sup>. Porque no es que abogue por un «retorno a los mitos como salvación del presente», pero es cierto que critica a la historia como esa fatal «empresa de desmitificación», pues el «inmanentismo condena a la oscuridad al presente», siendo sólo «la apelación a lo sagrado» lo que haría posible una «revitalización del presente»<sup>1206</sup>. Sucede que la «racionalidad del mito» nada tiene que ver con «la de la ciencia», ya que «el mito es signo de finitud, pero de una finitud que no se resigna» y sobre todo va más allá de «la precisión de la ciencia», pues su objetivo está en «la persuasión» y no en la «verdad». Mientras que el «estilo dogmático» racionaliza las historias tornándolas «respuestas de una serie de preguntas», el mito es capaz de relacionar «el mundo de la vida con lo extraordinario» y «se detiene en eso, tornando innecesario el hacer más preguntas», frente a un dogma que «despierta la necesidad mítica, pero bloquea toda narración de historias»<sup>1207</sup>. Como el ensayo, igual que el maestro, va contra el «dogmatismo» y cualquier «libro sagrado», es por ello que «interviene el mito», porque « nombra lo anhelado», puesto que en todo mito emerge: la «conciencia de la finitud», de la «despiadada necesidad que impone la naturaleza»<sup>1208</sup>.

---

naturaleza responde el acto de nombrar, su carácter apotropeico, que permite hacer de un mundo desconocido algo conocido (TM, p. 14). [...].», Galindo Hervás, «Fernando Savater, entre retórica y política», pp. 86-87.

<sup>1205</sup> «También Fernando Savater introduce la apelación al mito subrayando su función adaptativa a la naturaleza así como liquidadora de la concentración del poder. [...].», *ibidem*, p. 87.

<sup>1206</sup> «Todo esto no implica, evidentemente, que Savater proponga un retorno a los mitos como salvación del presente. Tal empresa carecería de fundamento y de destinatario. Presentando la historia desde el cristianismo, pasando por la Ilustración y sus herederos, como una empresa de desmitificación, recuerda que el inmanentismo condena a la oscuridad al presente, y que sólo la apelación a lo sagrado en tanto que exceso no categorizable, permite una revitalización del presente que no devenga programa.», *ibidem*, p. 89.

<sup>1207</sup> «Pero la racionalidad del mito no debe confundirse, ni mucho menos medirse, con la de la ciencia. Como he señalado, el mito es signo de finitud, pero de una finitud que no se resigna. Esto tiene su trasunto en el terreno epistemológico: el mito trasciende la precisión de la ciencia. Su meta no es la verdad, sino la persuasión. Su estilo, la prolijidad. Su forma, la retórica. El estilo dogmático racionaliza las historias tornándolas respuestas de una serie de preguntas. Muy al contrario, el mito es pura prolijidad, pura retórica. El mito recurre a la narración de cosas familiares propias del mundo de los seres vivos, vincula el mundo de la vida con lo extraordinario, y se detiene en eso, tornando innecesario el hacer más preguntas. El dogma, en cambio, despierta la necesidad mítica, pero bloquea toda narración de historias.», *ibidem*, p. 96.

<sup>1208</sup> «[...] El ensayo se dirige contra todos los que enarbolan alguna forma de dogmatismo. Frente a ellos, el profesor de ética aclara que carece de libro sagrado que respetar y que, aunque no logra conformarse con el quietismo, tampoco anhela posesión de plenitud teórica alguna que legitime una acción revolucionaria. Y aquí es donde interviene el mito, que nombra lo anhelado sin permitir esa grosera complacencia, y ello porque en él brilla la conciencia de la finitud, de la despiadada necesidad que impone la naturaleza.», *ibidem*, p. 97.

El recurso al mito como estructura argumental mínima que logra una capacidad *emblemática* (o sea, es captada inmediatamente como una estampa), por su carácter compartido entre la mayoría es una de las series semánticas o abecedario del discurso ensayístico. El propio Savater vuelve a ser muestra de esta necesidad del mito, incluso para explicar los «mitos» literarios modernos. En el capítulo en el que trata la novela detectivesca, donde se ha servido del Sherlock Holmes, en especial, de *Los perros de Baskerville*<sup>1209</sup>, pasando por el Hercule Poirot de Agatha Christie, acabará buscando en el mito más lejano, el primer relato con ese molde detectivesco: el profeta Daniel, detrás del cuál ve la réplica moderna en Sherlock Holmes y la resolución del caso de los Baskerville.

El primer caso detectivesco de la literatura lo resolvió, como es sabido, el profeta Daniel. Enfrentado a los sacerdotes idólatras de Baal, que sostenían que el dios consumía los alimentos que se le ofrendaban cada día, inventó un impecable sistema para desenmascarar a sus adversarios. Durante la noche, esparció ceniza en torno al altar del dios donde se hallaban las ofrendas y, al día siguiente, encontró en el suelo ennegrecido huellas de pasos humanos que acusaban de fraude a los adoradores de Baal, piadosos ladrones de la comida que el dios devoraba milagrosamente. Siglos más tarde, Sherlock Holmes halló las huellas enormes de un perro sobrenatural que durante generaciones acosó a los Baskerville y, no sin dar su parte al diablo, sostuvo que esas huellas eran materiales. Como también Daniel sabía, ni los dioses ni los espectros dejan marca allí donde pisan.<sup>1210</sup>

Este gesto de desvelar las huellas que se ocultaban cotidianamente es la matriz de esta tesela mítica, que le permite a Savater remontarse a una muestra remota y verla «repetida» en una historia más reciente; demostrando así la nueva transmisión, ya por escrito, de esa estampa argumental impregnada de una verdad moral. Del mismo modo que Vázquez Montalbán usa el nombre de Prometeo al referirse a su satisfecho y subordinado «escriba sentado» ante la tentación de su rebeldía.

En la Grecia antigua ya se convenía que la especialización del brujo de las palabras fuera peligrosa para los demás brujos y para los fines del poder. Temían que el escriba pudiera levantarse tras rechazar el mero papel reproductor de ideología y creerse Prometeo, el que roba la palabra o el fuego o el saber a los dioses para dárselo a los hombres. El mito de Prometeo hace referencia exacta a la osadía del héroe robando el fuego a los dioses para dárselo a los hombres y dotarles así de un instrumento de transformación que les liberaba de la dependencia divina. Esconde el uso que del saber y de sus códigos herméticos hacían las castas privilegiadas para

---

<sup>1209</sup> Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, publicado por entregas en *The Strand Magazine*, Londres, 1901-1902.

<sup>1210</sup> Savater, «El asesino sin huellas», *La infancia...*, cap. XIII, pp. 165-166.

mantener sus privilegios: el saber y la posibilidad de transmitirlo o modificarlo, era un modo de perpetuar o no una determinada organización de la sociedad. [...].<sup>1211</sup>

El conocimiento de la escritura y su monopolio, al mismo tiempo que es lo que le recompensa con su acomodación laboral, también es lo que puede tentarle a quebrar esa obediencia valiéndose de esa potestad que le otorga su oficio. De nuevo, el mito que ha homologado este emblema argumental, que el escriba o cualquier hombre de letras posible puede repetir, es Prometeo y su desobediencia a Zeus, el robo del fuego —porque ese *fuego* conlleva poder— para donarlo a los mortales y la subsiguiente punición crudelísima de quien posee y quiere seguir detentado todo ese poder. Con necesidad de mito empezará también el «Prefacio» a *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, en el que se recuerda a Caín como fundador de la primera ciudad<sup>1212</sup>, en paralelo a «la construcción de la ciudad» en torno a la que girará el conjunto de esos ensayos.

Se atribuye a Caín la construcción de la primera ciudad, castigo sin duda por haber violado las leyes de la naturaleza al matar a su hermano Abel, pero no hay constancia del partido que el fratricida sacara a su invento, consecuencia de la violación de un tabú. Símbolo del paso de la vida nómada a la sedentaria, la ciudad de Caín era cuadrada y estaba orientada según los puntos cardinales; evocaba la estabilidad frente a la distribución circular de los campamentos nómadas o del propio Paraíso Terrenal, que era circular y vegetal. Cuadrado o círculo, la geometría como soporte de la realidad, el simbolismo descubre en la ciudad la voluntad de orden, la delimitación racional de un espacio que trata de reproducir en la tierra el orden de los cielos, la materialización de una idea.<sup>1213</sup>

Para Vázquez Montalbán el recurso al mito, igual que a otros materiales de determinada sofisticación intelectual, sirve para su profusa mezcla de materiales de diversa extracción. En los inicios de cada uno de sus ensayos más o menos extensos, el mito le sirve para enmarcar la cuestión que va a inaugurar. En este caso la referencia mítica al inicio de las ciudades le sirve para trazar rápidamente una dualidad que incorpora a la idea de «ciudad» la suma ominosa del fratricidio y su castigo, el sedentarismo, la estructura cuadrada que marca su total distingo con la naturaleza, la razón y la búsqueda de concreción de un orden abstracto sobre la realidad. Mientras quedan en el polo ausente de la «naturaleza»: la víctima inocente,

---

<sup>1211</sup> Vázquez Montalbán, «El escriba sentado», *El escriba...*, p. 14.

<sup>1212</sup> «Caín tuvo relaciones con su mujer, que concibió y dio a luz a Henoc. Construyó una ciudad y la llamó Henoc, como el nombre de su hijo.», *Génesis* 4, 17 (*Biblia de...*).

<sup>1213</sup> Vázquez Montalbán, «Prefacio», *La literatura...*, p. 11.

el nomadismo, el poblado circular en consonancia con el entorno natural, el símil con el Paraíso terrenal y, pues, la ausencia del problema que ya ha situado en primer plano Vázquez Montalbán: el de una razón que trate de aplicar un orden abstracto a lo real. Esta capacidad de coagular en un emblema rápidamente perceptible y concentrar extensas perspectivas semánticas, como demuestra lo mítico en esta dualidad fundamental entre Caín y Abel, sirve para abundar en toda una dicotomía de significados que se reducen a la equivalencia entre la de «naturaleza y ciudad» frente a la de «mal y bien»; anticipando con esto el sentido siempre problemático de toda urbe.

El mito y la mirada mítica sobre los objetos tratados es una de los rasgos más notables en el ensayo valenteano. El mito, comprendido como «género» actualizable con independencia de su contenido: aquél emblema captado de manera plena como «imagen», preñada de sentido adensado que es recibida instantáneamente, y que es previa y distinta a toda narración que pueda derivarse de ella. Una imagen emblemática que es una revelación. El caso de Narciso parece llevar en sí mismo la propia lógica estructural del mito: revelado por su propia imagen en el agua.

El mito, antes de entrar en el orden sucesivo o argumental de la narración, es imagen que súbitamente se revela, es revelación, condensación o cristalización repentina del sentido, epifanía. Narciso: revelación en la imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen de sí.

[...]

Narciso, antes de ver en la fuente, no veía. El no ver de Narciso es acaso lo que la fábula quiere dar a entender al reducir el otro o lo otro a un eco —Eco y Narciso— que se extingue. Ver, para Narciso, es nacer, es salir del mundo de la extinción. La imagen que Narciso ve en la fuente no puede ni atenuarse ni extinguirse. [...] Narciso ve en la fuente aquello que de sí mismo sus propios ojos no pueden ver. Y así genera el uno, por la imagen, al otro de sí. En la mediación del espejo o de las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados —pasma de Narciso— en la visión.<sup>1214</sup>

Consigue ver al verse, gracias al reflejo de la fuente, y ese «ver» es concebido como un «nacimiento», que aúna en «uno» trágico el desdoblamiento entre sí mismo y ese «otro» desconocido, que sus ojos no veían hasta que les sorprendió el reflejo de las aguas. Valente ahonda en los mitos y deja que su voz ponga en acción esa semilla primigenia y casi confunda su enunciado con la propia cadencia mítica: casi deja de

---

<sup>1214</sup> Valente, «Pasma de Narciso», *La piedra...*, pp. 22-23.

ser un discurso secundario (explicativo) del mito, para convertirse en algo semejante a una de sus derivaciones narrativas.

En un punto de su indagación literaria, Benet se fija en un caso literario: el fenómeno del «buque fantasma» tomado de *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838)<sup>1215</sup>. Ese caso le sirve para apoyar su definición de la narración de «estampa», frente a la narración de «argumento», que ha ido desarrollando en otras partes del conjunto. En su fijación en el «buque fantasma» y su noción de la «estampa», hay algo cercano a esa atracción por recuperar el «mito», así como la presencia del «emblema» en el razonamiento ensayístico. Para empezar, cree que esta «estampa» narrativa del «buque fantasma» le sirve a Poe para escapar de la narrativa de su época, marcada por la narración de «argumento» y recuperar cierta libertad para dirigirse hacia un tema gratuito y enigmático, sin necesidad de articulación dentro de ningún «argumento» tendente a un desenlace culminante.

En esa estampa del buque fantasma yo veo la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie. No se puede dejar de lado el hecho de que el tema se prodiga, sobre todo, en un siglo en el que la literatura de ficción está dominada por una traza argumental determinista, que —en aras de una economía estética cerrada y unívoca— elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo. [...].<sup>1216</sup>

Debido a este rechazo a una estructura de proceso narrativo dependiente de un determinado final, la narración de estampa: «[...] se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación.»<sup>1217</sup> Se trata pues de un estilo de inmediatez y de concentración en la estampa misma sin considerar la estructura narrativa general en la que pudiera estar instalada. Como dice más adelante, este tipo de narración se basa en «imágenes» que tienen su sentido colmado en sí mismas y por ello demuestran cierta «inmovilidad».

La diferencia entre un estilo con vocación por la estampa y otro más bien atento al argumento, salta de forma tan palmaria a la vista porque en gran medida es estructural, casi cinemática. En el primero, compuesto de una serie de imágenes cada una de las cuales goza de una cierta inmovilidad, se impone la decisiva y tónica

---

<sup>1215</sup> Edgar Alan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Nueva York, Harper & Brothers, 1838.

<sup>1216</sup> Benet, «Algo acerca del buque fantasma», *La inspiración...*, V, p. 148.

<sup>1217</sup> *Ibidem*, p. 152.

influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata, exagerando las cosas, de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia. En cambio casi toda la cohesión del segundo canon narrativo está dada por la propia evolución del sujeto que, definido de una vez para siempre, no hace sino estar presente en las circunstancias. Un estilo nace de una imposición rectora respecto al relato principal, y esa función desinente guarda una cierta semejanza con aquella gramatical de la frase subordinada respecto a la principal; de forma que, dentro de la misma analogía, cabe hablar de un «estilo sustantivo» que facilita el desempeño de la función del sujeto y de —pero no en oposición a él— un «estilo relativo» porque se refiere —al igual que la oración adjetiva —más bien a la relación que con el sujeto mantiene la circunstancia narrada.<sup>1218</sup>

La «estampa», como le sucede al «mito», contiene esta particular autonomía, que le permite ser «imagen inmóvil» sin religarse a un desenlace estructural del «argumento», por lo que su uso sólo tiene el objetivo de ser inmediatamente captada por el lector, con todo el goce del que el narrador sea capaz, igualmente circunscrito a ella, sin esperar nada más allá de ésta. Ello permite que pueda contener un «misterio», incitando así la atención, ya que es presentado directamente en su irresoluble aspecto como una imagen narrativa que se sostiene en su opacidad, reclamando la particular solución de cada lector. Justamente el opuesto del narrador de «argumento», el novelista realista del XIX que Benet desacredita a lo largo de todo el volumen y que constituye su antítesis estética.

Las páginas del buque fantasma constituyen siempre una pura estampa, una visión tráfuga de un fenómeno inexplicable. Y su impresión es tanto más fuerte e indeleble cuanto que el narrador se preocupa menos de buscar una explicación, dejando que cada cual se las componga e interprete como pueda. Semejante manera de proceder, en un hombre como el novelista del siglo XIX que gusta tanto y presume de conocer todas las interioridades de cuanto escribe, no puede ser más contradictoria y expresiva. Cansado de su ciencia artificiosa y, en gran medida estéril, un día se deja llevar; la tradición literaria le toma la mano y le persuade a pasear juntos para distraer su mirada con los sucesos y paisajes de un mundo que, para el verdadero hombre de letras, nunca dejará de ser un misterio.<sup>1219</sup>

El afán de mito al que tantas veces menciona o demuestra indirectamente esta serie de ensayistas, responde justamente a esta atracción por un discurso de «estampa» que tantas veces también se trasladará al ensayo, especialmente en todas aquellas «estampas o emblemas» con los que el ensayo consigue dar una presencia perceptible para su lector, de aquello que tiende a la abstracción.

---

<sup>1218</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>1219</sup> *Ibidem*, p. 154.



Así actúa esa concepción benetiana del «estilo» —aquella de la que rehúye Martín Gaité— como «el fin mismo, aquello a lo que propende la escritura literaria», de modo que ése no es que sea el «primer problema de un escritor», sino que éste le parece ser: «“el objeto del discurso”, la excusa que posibilita la puesta en marcha del lenguaje», para Benet, la tríada de Kafka, Proust o Faulkner demuestran su convicción de que lo imprescindible para quien escribe no es «de qué trata el discurso», sino que es siempre: «la función del estilo»<sup>1220</sup>, como así desarrolla a lo largo de toda *La inspiración y el estilo*<sup>1221</sup>.

Así es cómo el ensayo ejecuta su dicción secundaria guiada siempre hacia objetos que ya son una elaboración humana, de ahí el interés por todo lo que concierne tal producto: su construcción, su asunción y el modo en que tal objeto interviene en su vínculo con su emisor o receptor. Conformándose esa entidad secundaria de ese discurso que tantas veces ha servido para juzgarlo como discurso subalterno desde el utópico pedestal de la originalidad. De acuerdo con esto, está claro que el ensayista «est à son mieux dans l'œuvre et la pensée des autres», o sea, cuando se centra en: «pense sur de la pensée», como establece Paquette. Aún y así, esto no impide que, cuando se finaliza tal búsqueda en el pensamiento ajeno, «c'est infailliblement le JE qui réapparaît», con todas sus «contradictions» y, todavía más, resuelto a «s'y tenir plutôt qu'à les résoudre». En consecuencia, aunque parezca que esta forma de atender a lo secundario desvíe la fuerte presencia el yo ensayístico, lo cierto es que los productos culturales que devienen en su objeto de interés se abren como una verdadera «voie de réintégration à soi»<sup>1222</sup>. En efecto, como esboza

---

<sup>1220</sup> «[...] Benet disiente de su amiga en que el primer problema del escritor sea la búsqueda de un “lenguaje idóneo” —que él prefiere denominar “estilo”—, porque el estilo no es un punto de partida ni un medio para alcanzar otra cosa, sino el fin mismo, aquello a lo que propende la escritura literaria, como prueba con los ejemplos de Kafka, Proust y Faulkner. El primer problema de un escritor, por lo tanto, no es para Benet el estilo, sino “el objeto del discurso”, la excusa que posibilita la puesta en marcha del lenguaje. Los escritores citados descubrieron, según él, que lo relevante no era de qué trata el discurso, sino la función del estilo. [...]», Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», p. 139.

<sup>1221</sup> Algunas de las influencias teóricas más importantes para *La inspiración y el estilo* pueden ser la del antropólogo James George Frazer y, entre otros títulos, autor de *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [*La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*] (1913) o *The Problem of Style* [*El problema del estilo*] (1922) de John Middleton Murry: «[...] Sus fuentes son conocidas: George Frazer, el autor de *La rama dorada*, fue uno de los puntales del pensamiento poético de Benet en esta primera etapa. [...] Se puede sumar otro sostén de *La inspiración y el estilo*, que él no menciona, pero que parece usar con toda libertad: John Middleton Murry, cuyo *The Problem of Style* (1922) se tradujo en 1956 en México. [...]», Catelli, «II. Registros», *Juan Benet...*, p. 56.

<sup>1222</sup> «[...] C'est dire que l'essayiste est à son mieux dans l'œuvre et la pensée des autres, qu'il pense sur de la pensée. Mais au terme de l'exploration de cette autre pensée transformée en objet de sa réflexion, c'est infailliblement le JE qui réapparaît, dans ses contradictions et résolu à s'y tenir plutôt qu'à les

Paquette, ese yo parece como si sólo pudiera «achever sa forme» si es capaz de llegar a tal paradoja última en la cual «l'objet à la fin s'abolit» al dejar cara a cara en «un dédoublement absolu», tanto a ese yo como a «l'image qu'il reçoit de lui-même par l'intermédiaire de ses "lectures"»<sup>1223</sup>.

En consecuencia, es revelador atender a cómo la forma ensayística es aquella que se caracteriza por la introducción dentro del discurso literario de ese yo como «générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel», que como es sabido tiene la capacidad de funcionar como «médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même e au monde». Es a partir de este juego combinatorio de estas tres funciones cómo este discurso «compose et recompose infiniment sa forme», esa potente «forme ouverte» que lo es por ser capaz de que en ella puedan combinarse en un mismo movimiento: «la pensée, la passion et la prose». Quizá por ello Paquette traiga a colación una sentencia, quizá excesiva pero certera, de Donald Bleznick: «l'essai est peut-être le seul genre littéraire qui ne se prête pas à une lecture à haute voix»; no es su puesta en escena la declamación, debido a esta orientación hacia la íntima reflexión de un yo sobre unos objetos culturales que ejerce para él una función mediadora que lo cohesiona y lo relaciona con lo circundante<sup>1224</sup>.

---

résoudre. La culture n'aura été que sa voie de réintégration à soi, la solution restant toujours différée. C'est le sens même que Montaigne donnait au mot *essai*. [...]» [(...) Es decir que el ensayista es en su mejor forma en la obra y pensamiento de los otros, cuando piensa sobre el pensamiento. Pero al final de la exploración de estos otros pensamientos transformado en objeto de su reflexión, es infaliblemente el YO quien reaparece, en sus contradicciones y resuelto a atenerse a éstas en lugar de resolverlas. La cultura no habrá sido más que su vía de reintegración a sí mismo, la solución restante siempre diferida. Es el sentido mismo que Montaigne dio a la palabra *ensayo*. (...)], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 86.

<sup>1223</sup> «L'essai ne semble devoir achever sa forme qu'en parvenant à ce paradoxe ultime où l'objet à la fin s'abolit pour laisser face à face, dans un dédoublement absolu, le JE et l'image qu'il reçoit de lui-même par l'intermédiaire de ses "lectures".» [El ensayo no parece deber acabar su forma en alcanzar esta paradoja última donde el objeto al fin se anula por dejar cara a cara, en un desdoblamiento absoluto, el YO y la imagen que recibe de sí mismo por la intermediación de sus «lecturas».], *ibidem*.

<sup>1224</sup> «[...] Il en résulte que l'essai est la forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel agissant comme médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même e au monde. C'est du jeu combinatoire de ces trois fonctions que l'essai compose et recompose infiniment sa forme. Forme ouverte, elle emporte dans un égal et même mouvement la pensée, la passion et la prose. Ajoutons enfin ce que disait Bleznick et qui n'est pas négligeable: "l'essai est peut-être le seul genre littéraire qui ne se prête pas à une lecture à haute voix".» [De él resulta que en el ensayo es la forma caracterizada por la introducción del discurso literario del YO como generador de una reflexión de tipo lírico sobre un corpus cultural actuando como mediador entre las tensiones fragmentadas de la individualidad en su relación de ella misma y el mundo. Con el juego combinatorio de estas tres funciones, el ensayo compone y recompone infinitamente su forma. Forma abierta, que prevalece en un igual y mismo movimiento, el pensamiento, la pasión y la prosa. Añadamos finalmente lo que dijo Bleznick y que no es nada despreciable: «el ensayo es, quizá, el único género literario que no se presta

En consonancia con esto, Routh detecta un rasgo principal del género: «the self-expression of a man» que al sentirse desilusionado o insatisfecho decide retirarse «into the other world of books», tras lo cual habiendo aprendido «new values and new ways of looking at things», lleva a cabo una acción clave: «returns to his own world to test it anew by these criteria». A esto se le suma un segundo rasgo que sería ese estilo de escritura calculadamente informal que parece fragmentario a primera vista debido a que se aplica sobre «an assortment of disconnected topics», mas, a pesar de esas apariencias, es un estilo realmente uniforme y concentrado, cuyo verdadero tema nunca son «the objects seen», sino aquello que pareciera menos concretable: «the author's eyes and the angle from which he gazes»<sup>1225</sup>. Con todo ello viene a coincidir con otro rasgo distintivo respecto al resto del tablero genérico, pues el ensayismo se alza como la forma más espontánea y menos sometido a exigencias ajenas, de manera que cualquier escritor que sepa aunar este primordial «enthusiasm for books with an interest in life» y sea capaz de reconciliar ambos podrá lograr «develop his own personality of paper»<sup>1226</sup>.

En suma, este es el cariz con el que el ensayo materializa su función de desacato, tras activar un preciso instrumento indagador sobre los discursos, con la delicada disposición de implicar sutilmente al lector. La perspectiva con la que se ejecuta este desacato será la de esta acción desmistificadora para deshacer la falsedad y la mezcla ofuscadora que son la clave del vigor de los discursos establecidos. Ese

---

a una lectura en voz alta».] (cita de Donald William Bleznick, *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Ediciones de Andrea, 1964, p. 7), *ibidem*, p. 87.

<sup>1225</sup> «Such are the chief features of the essay as seen in Montaigne. As a first characteristic it stands for the self-expression of a man who being disappointed or at any rate unsatisfied in his world, withdraws into the other world of books, and having there learnt new values and new ways of looking at things returns to his own world to test it anew by these criteria. The second characteristic is a style of writing studiously informal and at first sight fragmentary, because it ranges over an assortment of disconnected topics, but really uniform and concentrated, its true subject being not the objects seen but the author's eyes and the angle from which he gazes. [...]» [Tales son las principales características del ensayo visto en Montaigne. Como primer rasgo, representa la expresión de un hombre que, desilusionado o, en cualquier caso, insatisfecho en su mundo, se retira al otro mundo de los libros, y habiendo aprendido nuevos valores y nuevas formas de ver las cosas vuelve a su propio mundo para probarlo de nuevo por estos criterios. La segunda característica es un estilo de escritura estudiadamente informal y a primera vista fragmentario, ya que se extiende sobre un surtido de temas desconectados, pero realmente uniforme y concentrado, su verdadero tema no son los objetos vistos, sino los ojos del autor y el ángulo desde el que los contempla. (...)], Harold Victor Routh, «The origins of the Essay Compared in French and English Literatures», *Modern Language Review*, 15, 1920, pp. 31-32.

<sup>1226</sup> «[...] The essay of all genres the most spontaneous and the least subject to the tyranny of schools, and any writer, gifted enough to combine an enthusiasm for books with an interest in life, may, by reconciling these two, develop his own personality of paper. [...]» [(...) El ensayo, de todos los géneros el más espontáneo y menos sujeto a la tiranía de las escuelas, y cualquier escritor, suficientemente dotado para combinar un entusiasmo por los libros con un interés por la vida, puede, reconciliando estos dos, desarrollar su propia personalidad de papel. (...)], *ibidem*, p. 32.

gesto deberá, pues, atender directamente al lenguaje, a las palabras enunciadas en esos discursos establecidos y el modo en que se formulan en el propio ensayo que medita sobre ellos, con ello se trata de hacer consciente al lector, tanto de las palabras usadas en el ensayo, guiando el sentido específico con el que deben ser recibidas, como también para usar las propias palabras desde su condición léxica y, gracias a la importación y la dislocación de léxicos específicos hacia los objetos propios del ensayo, logrando desmontar la mistificación de discursos del dominio. Eso es lo que convierte el enunciado ensayístico como un decir sobre lo ya dicho por otros, de ahí su condición originaria de notas marginales sobre los textos ya asentados en la cultura, a la vez que ello tensa la orientación autorreferencial que le lleva a considerar el hecho mismo de la lectura y la escritura o creación de cualquiera de los productos artísticos —apuntando por tanto al fenómeno mismo en el que está participando el propio ensayo. Todo ello con el persistente designio de desmistificar el infundio, el secreto ardid que funda la eficacia de los discursos imperantes.



## II.3. LA ARQUEOLOGÍA



## **RASTREAR LO SEDIMENTADO**

Los «puntos de anclaje histórico» de la «actitud crítica» del ensayismo, apuntan a varias zonas que tienen que ver con «fenómenos históricos» básicos en la «modernidad europea». Uno de ellos sería el de: «no querer ser gobernado» que está relacionado con el «rechazo del magisterio de la Iglesia en la interpretación de las Escrituras», así como una «resistencia a aceptar ciertas leyes porque son injustas y la reivindicación de unos derechos naturales» pero también está relacionado con la «no aceptación como verdadero de lo que una autoridad dice que es verdad» —determina De la Higuera. Las consiguientes disciplinas que ya han eclosionado en época de Montaigne: las «ciencias filológicas», el «derecho natural» o la «reflexión metodológica», deberán entenderse en tanto que son un tipo de «fenómenos» en los que se lleva a cabo un «proceso de gubernamentalización y crítica» que los genera. Por tanto, un «doble proceso» que tienen que ver con las «relaciones de poder, verdad y sujeto». Por un lado, consiste en una «gubernamentalización» en tanto que son una forma de sujeción de los individuos mediante distintos «mecanismos de poder», conferidos en «prácticas concretas» que «invocan una verdad». Por otro lado, siendo así, la «crítica» debería conocerse como el «movimiento por el que el sujeto pone en cuestión esa vinculación de verdad y poder» para conseguir culminar lo que De la Higuera denomina, adoptando un término de Foucault, como: su propia «desujeción determinada»<sup>1227</sup>. He ahí el doble sentido compensatorio que se da al determinarse la verdad y sus vínculos, entre esa tendencia del poder a fijar su vínculo con ésta y la analítica puesta en duda que no acepta ninguna autoridad ajena a su examen.

Pues ya Foucault concibe la «crítica» como un «movimiento» en el cual el «sujeto se atribuye el derecho de interrogar», por un lado «a la verdad acerca de sus efectos de poder» y, por otra, «al poder acerca de sus discursos de verdad». De modo

---

<sup>1227</sup> «[...] Los puntos de anclaje histórico de la actitud crítica hacen referencia a varios ámbitos que representan fenómenos históricos de primera magnitud para la modernidad europea: no querer ser gobernado tiene que ver con el rechazo del magisterio de la Iglesia en la interpretación de las Escrituras, también se expresa en la resistencia a aceptar ciertas leyes porque son injustas y la reivindicación de unos derechos naturales o, en otro orden de cosas, tiene que ver con la no aceptación como verdadero de lo que una autoridad dice que es verdad. Las ciencias filológicas, el derecho natural, la reflexión metodológica, son fenómenos en cuyo surgimiento opera el proceso de gubernamentalización y crítica. Este doble proceso hace referencia a las relaciones de poder, verdad y sujeto: la gubernamentalización es el movimiento por el que se sujeta a los individuos a través de unos mecanismos de poder, investidos en prácticas concretas, que invocan una verdad; la crítica sería entonces el movimiento por el que el sujeto pone en cuestión esa vinculación de verdad y poder con el fin de llevar a cabo su desujeción determinada.», De la Higuera, «El lugar del ensayo», pp. 39-40.



que esta «crítica» sería algo así como el «arte de la inservidumbre voluntaria» — trastocando el título del malogrado Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire* (1576)— o, también, de la «indocilidad reflexiva». De suerte que esta «crítica» tiene por «función» básica esta: «desujeción en el juego de la política de la verdad»<sup>1228</sup>, desprenderse, pues, de esos discursos que formulan una determinada verdad a través de la autoridad.

Como se sabe el género combina su conocido «experimentalismo» con su renombrado «carácter irónico», todo ello vendría dado por esa «nueva forma de actitud crítica» que parece ser propia de la «modernidad», como bien recuerda De la Higuera. Pues el ensayo constituye esta particular «experiencia que hace de sí mismo un yo que carece de una certeza definitiva» y es por ello se lanza a su búsqueda, para que ésta le sirva «para construirse a sí mismo». Para la formulación del sujeto moderno puede decirse que este género supone «la experiencia que un sujeto naciente hace de sí mismo», aquella que supone «una experiencia de la precariedad que se apoya sólo en sí misma para hacerse fuerte en el mundo»; por eso podría decirse que el ensayo debe entenderse particularmente como «la forma de una crítica que desconfía de la identidad y de la verdad definitivas», para lo que es necesario la condición de que tal crítica «ha de permanecer inacabada»<sup>1229</sup>.

En este sentido la indagación del desacato de lo establecido necesita ahondar en esos objetos en los que sospecha que el dominio ha operado su manipulación. En tantas ocasiones se trata de un ahondamiento hacia los principios de esa manipulación que puede ser de gran magnitud, ya sea por la antigüedad como por la densidad de los discursos sedimentados que se han acumulado sobre ellos. La labor se convierte en una arqueología<sup>1230</sup> que necesita ir desbrozando los discursos que se han ido

---

<sup>1228</sup> «[...] la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad.», Michel Foucault, «¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)», *Daímon. Revista de Filosofía*, núm. 11, 1995, p. 8.

<sup>1229</sup> «El experimentalismo propio del ensayo y su carácter irónico tienen que ver con esta nueva forma de actitud crítica que surge en la modernidad. El ensayo es, propiamente, la experiencia que hace de sí mismo un yo que carece de una certeza definitiva y que se busca para construirse a sí mismo, pero que sólo puede hacerse en el juego de un constante desprendimiento de sí. [...] En la genealogía del sujeto moderno, el ensayo aparece como la experiencia que un sujeto naciente hace de sí mismo, experiencia de una precariedad que se apoya sólo en sí misma para hacerse fuerte en el mundo. El ensayo es, entonces la forma de una crítica que desconfía de la identidad y de la verdad definitivas, para lo cual ha de permanecer inacabada. [...]», De la Higuera, «El lugar del ensayo», pp. 41-42.

<sup>1230</sup> El término *arqueología* aplicado a los discursos es, como es conocido, una noción y un procedimiento que cristaliza y acuña Michel Foucault en *Las palabras y las cosas: una arqueología de*

acumulando sobre los distintos objetos, observados por el ensayista, que han acabado por determinar su comprensión.

Una de las miradas más marcadas por esta perspectiva arqueológica es la de Sánchez Ferlosio que siempre trata de comprender a través de una «cala» que busque identificar los distintos estratos discursivos que hay en un objeto; siguiendo este procedimiento de «cala» que es una de las características funcionales del ensayismo, como se han ido advirtiendo. Hay un ejemplo suyo que surge casi como una alegoría de esta arqueología ensayística. Con ello se vuelve a manifestar esa constante tendencia del género a autoreferenciarse, quizá para guiar el acercamiento del lector al género o quizá como una consecuencia más de su ímpetu indagatorio, que le lleva a preguntarse y analizar su propio género, igual que lo hace el ensayista consigo mismo. Se trata del tercer ensayo de una serie denominada «Cuatro paisajes imperiales»<sup>1231</sup>, en los que es evidente la referencia al poder («imperiales») y el objeto derivado en el que éste se manifiesta («paisajes»), sobre el que cada ensayo va a desarrollar su prospección. El último de estos paisajes es una ácida contestación en el que se adopta el nombre del retórico interlocutor (Fabio) de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, demostrando esa disposición hostil al domino y la interpretación de éste a través de sus efectos más fácilmente perceptibles<sup>1232</sup>.

#### IV

(*Fabio a Rodrigo Caro.*) Rodrigo, la hermosura de las ruinas que me cantas no está en el siempre odioso recuerdo de un imperio, sino en el gozo de ver reflorido, sobre el cadáver de la bestia misma, el amarillo jaramago.<sup>1233</sup>

Ver con nuevos ojos la ruina imperial como residuo del dominio ya extinguido y no con la romántica nostalgia por un supuesto esplendor. La explícita arqueología de esa escena parece apuntar oblicuamente al tipo de inquisición que despliega en su ensayar. Resuena así esta voz de quien está «harto de cuanto lo constituye», tanto de «la Naturaleza porque su pretendida imparcialidad resulta cruel», como de «la

---

*las ciencias humanas* [*Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*] (1966) y *La arqueología del saber* [*L'Archéologie du savoir*] (1969).

<sup>1231</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 55-63.

<sup>1232</sup> Sánchez Ferlosio contesta especialmente a este pasaje del poema, ahí está la referencia al «amarillo jaramago»: «Este despedazado anfiteatro, / impío honor de los dioses, cuya afrenta / publica el amarillo jaramago, / ya reducido a trágico teatro, / ¡oh fábula del tiempo, representa / cuánta fue su grandeza y es su estrago!», Rodrigo Caro (1573-1647), *Canción a las ruinas de Itálica*, vv. 19-23. Una estrofa que, por cierto, fue usada como epígrafe en el poema de Gil de Biedma: «*Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera*», *Moralidades* (1966).

<sup>1233</sup> Sánchez Ferlosio, «Cuatro paisajes imperiales», IV, *Vendrán más...*, p. 63.

Historia porque es una secuencia de muerte y de torpeza» o del «Tiempo porque transcurre sin remisión»<sup>1234</sup>.

Como ocurre con el *paisaje* que antecede a éste y que se centra en otro vestigio de la Roma imperial, pero que al haber sido *reciclado* se confunde con una construcción viva y parece esfumarse su condición de rastro de un pasado. Se trata del «Teatro Marcello» de la ciudad eterna, que ha mantenido buena parte de la estructura de su semicírculo, al ser empleado para posteriores edificios de viviendas<sup>1235</sup>. La detallada descripción de la llamativa semejanza entre las distintas edificaciones superpuestas y los sillares de esa antigua arquería muestran, de nuevo, ese afán por la descripción que tanto frecuenta el ensayo para dar un objeto perceptible desde el cuál sonsacar su reflexión. Pero, además, tal descripción se presenta como producto de un decantado recuerdo infantil, del que toma esa candorosa incompreensión por el desajuste entre el apelativo de «teatro» y su función actual, parejo al que producen una y otra textura del edificio, sobre la cuál va a exprimir toda su especulación.

### III

(*Teatro Marcello, en la ciudad de Roma.*) El peregrino conglomerado constructivo en que al cabo de casi dos milenios había llegado a convertirse lo que, en vivo contraste con los enormes cambios padecidos en su función y en su fisonomía, seguía conservando, sin embargo, su nombre primitivo —sin más que haberlo dejado traducir del latín al romanesco— me producía ya desde niño la más profunda sugestión: sobresaliendo apenas, a flor de superficie, en la enlucida y repintada fachada de un palacio (tal vez barroco, por lo poco que puede ya apreciarse en los borrosos clichés de mi memoria) o asomando en las discontinuidades que más abajo ofrecía la dislocada irregularidad de un hemiciclo de casas adosadas, más o menos antiguas o modernas, aparecían aquí y allá, gastados, desconchados, renegridos, pero aún en su asiento y disposición originarios, los romanos sillares del teatro. Si los maestros constructores de todas aquellas obras sucesivas apenas parecían haber querido cuidarse de avenirlas las unas con las otras, tanto menos parece que debieron de pararse a tratar de concebir tan siquiera el pensamiento de intentar concordarlas, ni en la estructura ni en los materiales, con la ya exangüe fábrica de la vetusta ruina.

Es cierto que el palacio (cuya fachada, ocupando las plantas superiores del teatro, seguía el propio tambor de la arquería, a haces con la cara exterior de los sillares, en tanto que las casas, por debajo de él, se adelantaban en mayor o menor profundidad, desde aquel mismo frente hacia la calle) sugería a la mirada por lo menos un cierto moderado empeño en concertar su planta con la de la osamenta que lo sustentaba. Pero hay que interpretar debidamente el valor de esta impresión, advirtiendo cómo esa por lo demás tan somera concordancia con la estructura propia de la ruina había respondido únicamente a una intención pragmática (y ajena y

---

<sup>1234</sup> «Este inquilino del mundo está harto de cuanto lo constituye: de la Naturaleza porque su pretendida imparcialidad resulta cruel, de la Historia porque es una secuencia de muerte y de torpeza (“el último y más pavoroso ataque de soberbia del sangriento e iracundo borracho del Sinaí se llama Historia Universal”), del Tiempo porque transcurre sin remisión. [...]», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 194.

<sup>1235</sup> *Vid. fig. 12-13, p. .*

exterior, por consiguiente, al fuero propio de la arquitectura): la de ajustarse a una simple previsión presupuestaria, explotando el potencial arquitectónico ya dado en la armazón romana preexistente hasta el alto nivel de rendimiento capaz de satisfacer la reducción de gastos en que el proyecto mismo había fundado sin duda la elección de semejante asentamiento. Las cuentas, no los planos —el cálculo económico, y no ninguna estimación genuinamente arquitectónica de las diversas opciones edilicias—, habían sido el origen y el criterio de aquel parcial aunque ostensible ajuste técnico, de aquella transacción o compromiso entre la oscura fábrica imperial y los dorados muros pontificios.<sup>1236</sup>

La respetuosa concertación entre el moderno palacio junto a las demás viviendas y la vetusta estructura no viene dada por otra razón que la material: el mero ahorro económico que permite aprovecharse de una estructura previa. Ahí está la óptica, tan ensayística, que busca los verdaderos condicionamientos profundos de una realidad dada, descartando las posibles interpretaciones falaces, como en este caso pudieran serlo la aparente voluntad de respetar el vestigio arquitectónico como dato histórico. Pero el ensayo sigue alzando aún más la cavilación, apoyada en esa sólida imagen contrapuesta, pero con una distinción y una hipótesis aún más específica: a diferencia de las más humildes viviendas sobreedificadas, el palacio todavía respeta un poco más esos vestigios, al pretender concordar más su orden con el de esa estructura precedente. Supone que era un modo de evidenciar más lo que ya era obvio: la «divergencia» entre la arquería clásica y las fachadas de las distintas construcciones que le fueron adheridas. Pues tales fábricas, en la línea de ese pragmatismo ya anunciado, no sintieron en ningún caso la necesidad de armonizar con el hemiciclo. Más aún, ve en esas sobreedificaciones una utilización de la potente estructura previa: no sólo un ahorro de materiales, sino el mismo recurso que el de edificar sobre una «roca viva» para garantizar la mejor cimentación posible. Supone el «reconocimiento de esa sociabilidad natural», con ese «intrincado superponerse de estratos constructivos», su «proliferación natural de usos» mas, sobre todo, la «sensación de obra viva», vislumbrando una «idea más humana y vividera de la belleza»<sup>1237</sup>.

---

<sup>1236</sup> Sánchez Ferlosio, «Cuatro paisajes imperiales», III, *Vendrán más...*, pp. 60-61.

<sup>1237</sup> «[...] Y se me antoja que la bella descripción del Teatro Marcello, en Roma, es el reconocimiento de esa sociabilidad natural que ha hecho del viejo edificio ese intrincado superponerse de estratos constructivos, esa proliferación natural de usos y, a la postre, esa sensación de obra viva a despecho de la arqueología pero nunca a espaldas de una idea más humana y vividera de la belleza.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 197.

Mas tampoco hacía falta, en modo alguno, ver reducida —con arreglo a la precedente observación— a unos factores tan contingentes y tan circunstanciales incluso aquella limitada concordancia que el palacio, en contraste con las casas y tal vez por sus más ambiciosas dimensiones, se había visto obligado a respetar, para que ya saltase a la vista por sí sola, y en mucho mayor grado, la extremada e inquietante divergencia que existía entre las piedras del teatro y el rostro de las parasitarias construcciones posteriores. Éstas se limitaban, en efecto, en mayor o menor grado, a adosar y adherir de cualquier modo sus cuerpos a la ruina, no con arreglo a nada que la disposición de los sillares les hubiese podido sugerir, sino según las conveniencias de planes constructivos del todo independientes y heterónomos, extraños a cualquier otra pretensión respecto del teatro que la de aprovecharse de su fortaleza y equivalentes, por tanto, en este punto, a los de quien cimienta su casa sobre peña o la respalda en un cantil de roca verdadera. Y como roca viva, ciertamente, aparecían las reliquias de ennegrecida sillería contra el cobrizo almagre de casas y palacio; naturaleza pretendían fingirse ante los ojos que las contemplaban, no de modo distinto a lo que ocurre con quien, escandallando<sup>1238</sup> la profundidad del alma, tras haber traspasado y apartado cuanto pueda antojársele sobreedificación de la cultura, cree estar tocando finalmente la roca viva de la naturaleza, —pues tampoco esa más profunda y acendrada resistencia que la sonda no logra perforar suele ser otra cosa más que ruina fósil de otra cultura más, exteriormente extinta, pero erguida en la sombra todavía.<sup>1239</sup>

La extrapolación final se va a sostener sobre esta última observación: la confusión de esos vestigios humanos como si fueran un mero accidente natural, esa «roca viva» —que tanto recuerdan a otro pasaje benetiano<sup>1240</sup>— de la que se sirvieron las edificaciones que hoy siguen vivas. He ahí el específico verbo «escandallar» que nos avisa de la analogía desde el caso material hacia el humano y abstracto: quien hunde una sonda hasta llegar al suelo marino —para conocer la hondura y las características de ese fondo— es traspuesto a quien hace lo mismo en su «alma» y trata de detectar ese límite «natural», ese suelo, apartando con su sonda aquello que considera elaboración «cultural», hasta pinchar en ese firme último: la misma «roca viva» que semejan los vetustos sillares del teatro. Mas, el hecho de su

<sup>1238</sup> *escandallar*: «1. tr. Sondear, medir la profundidad del mar con el escandallo. 2. tr. Apreciar el valor del conjunto de una mercancía por el valor de unas muestras.», de *escandallo*: «1. m. Parte de una sonda, que lleva en su base una cavidad rellena de sebo y sirve para reconocer la calidad del fondo del agua mediante las partículas u objetos que se sacan adheridos.» (*DRAE*). El verbo, pues, sería sinónimo de *sondear* o *calar*.

<sup>1239</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

<sup>1240</sup> *Vid. fig. 10. p.* Este aspecto parece coincidir a una de las observaciones de Benet al cuadro de Brueghel (*La construcción de la torre de Babel*), sobre cómo el conjunto se sirve de una roca natural para fundamentarse: «El arquitecto eligió bien el emplazamiento; un edificio de semejante peso solamente podría cimentarse en un extenso macizo de roca sana —la *roca firma* de Vitrubio— y el acantilado probablemente suministraba el único emplazamiento aparente en un país de extensas llanadas cubiertas con manto vegetal; las facies litológicas del acantilado invitan a calificarlo como un diapiro de caliza dinantiense, [...] El arquitecto no sólo cimentó la torre sobre la base del diapiro sino que lo aprovechó [...]— como cantera e incluso como cuerpo oculto del edificio, de suerte que, como sólido en estado natural, asoma hasta la quinta planta por el sector inacabado de las plantas tercera y cuarta cuyas fachadas no han sido todavía cerradas. [...], Benet, «La construcción de la torre de Babel», *La construcción...*, pp. 20-21.

lejanía bajo tantas capas de nuevas edificaciones, como la extensa magnitud de todo lo que hay desde la superficie hasta el mismo fondo del mar (o igual que la propia lejanía temporal de la construcción primigenia como teatro), no deberían hacer olvidar que no son un objeto natural (*forzoso*), sino también una remota fábrica humana: que aunque hubiera sido hecho para una función que ya no mantiene —como tampoco se mantiene materialmente en buena parte— sigue «erguida en la sombra todavía» sosteniendo otras edificaciones con otros usos y que continúan en funcionamiento. La acusación es clara: «llamamos “natural”» a «lo que hemos domesticado» y «conformado a nuestros prejuicios»<sup>1241</sup>.

La analogía con la prospección que el individuo puede hacer en su propia conciencia, manteniendo la sospecha cuando considere haber llegado a un elemento «natural» en su mente, es la misma que hace el ensayista cuando indaga hasta los principios un discurso (y ahí de nuevo la referencia directa con la arqueología es bien clara) y que no debe detenerse, aunque el escandallo no se hincó más en el suelo, ante algún argumento u objeto que se presente con un aspecto de necesidad, de mera índole natural. La fructífera comparación de esos imponentes arcos en semicírculo sobre cuyos hombros se suben las construcciones más recientes, discretas y frágiles, y la del sondeo que el individuo puede hacer en su propia conciencia o en los discursos que le rodean, buscando lo «natural», mas descubriendo que hasta lo más hondo es «cultural», recuerda esa famosa frase atribuida a Bernard de Chartres<sup>1242</sup> que tanto gustó a Newton y que viene a recordar que los discursos actuales siempre están sostenidos por discursos precedentes.

---

<sup>1241</sup> «[...] Llamamos “natural”, por último, a lo que hemos domesticado, de hecho, y conformado a nuestros prejuicios: nos complace la ley de la selva cuando un fiero león persigue a un antílope y nos repugna cuando un gato de la calle caza un mísero ratón junto a un matadero [...]», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 196.

<sup>1242</sup> La frase de Bernard de Chartres (c. 1130-1160), atribuida por Jean de Salisbury (c. 1120-1180) en su *Metalogicon* (1159), tan querida por Isaac Newton: «Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no por la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura. [Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea]», Jean de Salisbury, *Metalogicon*, III, 4.

## HACIA EL PODER

El poder es la gran sospecha. Desde siempre, pero en el siglo XX es trivial recordar que lo es más especialmente desde Marx<sup>1243</sup> y Nietzsche<sup>1244</sup>. La indagación tendrá como fin la exploración del dominio y sus efectos en distintos objetos y discursos de lo que Marx denomina como «superestructura». Goytisolo lo muestra con esa transparencia tan propia de sus primeros ensayos: mientras está desguazando la burguesía española, formula esta lógica marxista: el individuo burgués quiere identificarse con el logos del Hombre y presenta lo verdaderamente contingente como si fuera necesario: lo aparentemente natural, que en verdad es construcción humana, —como avisaba Sánchez Ferlosio en el caso anterior. El corolario es fácil: la visión de la clase dominante es quien marca las nociones que comprenden la realidad humana<sup>1245</sup>, derivándose así las demás equivalencias: la «Cultura burguesa» como toda la Cultura humana o su conjunto de «valores morales» como la única Moral posible, descartando toda aquella que quede fuera por ser contraproducente a sus intereses de clase.

Si de las características comunes a todas las clases sociales pasamos a examinar las de la burguesía, encontraremos algunos que tienen validez universal y otras que son exclusivas de la burguesía española. En cualquier grado y latitud de la tierra el burgués pretende identificarse con el Hombre. Para él la cultura burguesa es, sencillamente, la Cultura. Irguiéndose en portavoz de los valores morales —que pisotea en la práctica en nombre del Espíritu—, juzga con severidad la conducta «interesada» y «materialista» de las clases que explota. Su lucha, asegura, es la de la Civilización contra la Barbarie. A decirlo más bien, cuando el burgués habla de los valores del alma, anteriormente piensa en la cotización de sus rentas.<sup>1246</sup>

---

<sup>1243</sup> De todo el marxismo, sirva el recordatorio de la dualidad jerarquizada entre un ámbito primario y otro secundario: «infraestructura» y «superestructura» con el que explica la realidad social (a saber: «infraestructura» [Basis], la base material de la sociedad que determina la estructura social, su desarrollo y el cambio social, donde están las fuerzas productivas y las relaciones de producción, frente a «superestructura» [Überbau] el conjunto de elementos de la vida social dependientes de la base o, como por ejemplo: las formas jurídicas, políticas, artísticas, filosóficas y religiosas de un momento histórico concreto.)

<sup>1244</sup> Que el «poder» individual o de la sociedad es el factor básico del pensamiento nietzscheano, lo dice la propia noción de la «voluntad de poder» (Der Wille zur Macht): esa tendencia humana fundamental que debe ser su nueva guía para devenir superhombre (Übermensch): el que sitúe la vida como principio de valoración.

<sup>1245</sup> Parece un eco directo de la lectura marxista: «Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. [...]», Marx y Engels, *La ideología alemana* [Die deutsche Ideologie] (1846), cap. I. Aunque también están ahí las nociones superestructurales de Gramsci: «hegemonía» (egemonia) y dentro de ésta la dualidad del «dominio», el ejercicio efectivo de la fuerza y la «dirección» (direzioe), la hegemonía intelectual y moral.

<sup>1246</sup> Goytisolo, «Examen de conciencia», *El furgón...*, pp. 267-268.

La cadena de derivaciones sigue con la controvertida dualidad moderna entre Civilización y Barbarie que la burguesía adopta burdamente para relatar su dominio y, finalmente, Goytisolo marca la perfecta traducción marxista con esos «valores del alma» que son los que se hacen explícitos y, al cabo, el verdadero interés está siempre en los otros valores, los que cotizan en el mercado.

En una determinada ocasión Sánchez Ferlosio se ve llamado a analizar y responder a la referencia sobre la verdad de Agamenón<sup>1247</sup>. Las «huellas machadianas» en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* son copiosas: «los títulos de los fragmentos entre paréntesis», «el énfasis de los “sin embargo”» como «antídoto gramatical del ergo escolástico», así como la costumbre de «alternar la prosa con poemas de alta densidad gnómica...». Mas, de todas estas huellas destaca esta «preciosa disquisición sobre el *initium* de Juan de Mairena» en la que podría considerarse «la mejor solución del enigma», producto de una «admirable asiduidad lectora»<sup>1248</sup>. Tras un notable análisis, viene a citar un capítulo bíblico en el que se establece la misma dualidad en torno a la «verdad de rey» contrapuesta a la «verdad de Dios»<sup>1249</sup>, que es la misma que la «verdad de Agamenón» y la «verdad del porquero». Sin embargo, frente a la visión positiva de esa verdad de Dios o del porquero en contraste con la verdad del rey o de Agamenón, Sánchez Ferlosio avisa crudamente al final: aquélla tiene los mismos atributos detestables de la verdad de los reyes: «una, única, unívoca, absoluta...»; hasta el punto que ante ella, bien pudiera

---

<sup>1247</sup> El ensayo con el título entre paréntesis (*Interpretación arbitraria del Initium del «Juan de Mairena»*), trata de responder al célebre epígrafe del Juan de Mairena:

«La verdad es la verdad, díjala Agamenón o su porquero.

AGAMENÓN: —Conforme.

EL PORQUERO: —No me convence.», Antonio Machado, *Juan de Mairena* (1936).

<sup>1248</sup> «[...] El lector de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* censará muchas más huellas machadianas: el autor pone los títulos de los fragmentos entre paréntesis, como Machado gustaba hacer en sus poemas y en las prosas de Mairena; a Machado debe Sánchez Ferlosio el énfasis de los “sin embargo”, algo más que una conjunción adversativa y una pausa en la enunciación, como si fuera una suerte de antídoto gramatical del ergo escolástico; uno y otro gustan de alternar la prosa con poemas de alta densidad gnómica... Pero, a mayor abundamiento, este libro incluye una preciosa disquisición sobre el *initium* de Juan de Mairena (el famoso diálogo sobre Agamenón, su porquero y la verdad) que encierra, a mi modo de ver, la mejor solución del enigma y, por supuesto, habla de una admirable asiduidad lectora.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», p. 192.

<sup>1249</sup> En el libro primero de *Reyes*, 22, Ajab el rey de Israel, preguntándole al profeta Miqueas sobre el éxito o fracaso de su expedición a Ramot de Galaad, y ante la primera respuesta favorable del profeta, diciéndole la «verdad del rey» como dice Sánchez Ferlosio, entonces le vuelve a preguntar recriminándole porque no le está diciendo la «verdad de Dios» —que es la misma que la «verdad del porquero»: «¿Cuántas veces he de hacerte jurar que no me digas sino sólo la verdad en nombre de Yahvé?» (2*Reyes*, 22, 16, *Biblia de...*).



responder el rey o Agamenón con la misma franqueza relativista que el porquero machadiano.

[...] Pero la verdad de Dios, a quien no en vano se ensalza como «Rey de reyes y Señor de los que dominan», resulta ser, si cabe, todavía más una, única, unívoca y hasta absoluta que la verdad del rey; y el hecho de que ante ella cada rey pueda llegar a hacerse, a su vez, tan suspicaz como el porquero ante la verdad de Agamenón, diciendo: «No me convence», no debe tentar a nadie a caer en la demasiado conciliadora y confortante solución de concebir la verdad de Dios como la verdadera verdad de los porqueros de verdad, pues también la verdad de Dios surge de boca de sus propios mandarines. La verdad no es la verdad ni aunque la diga el porquero de los dioses o el dios de los porqueros. Será siempre una sucia invención de mandarines.<sup>1250</sup>

Al fin, la «verdad de Dios» es siempre una verdad dicha por sus potentados, es decir, la supuesta «verdad de Dios» y la «verdad del porquero» procede, en realidad, de la «verdad del rey o de Agamenón» y surge inversamente a como parece: es el potentado el que construye la verdad y luego se la atribuye a la divinidad o la expande entre sus dominados. Con el juego de palabras y las confusas repeticiones, Sánchez Ferlosio termina por descubrir esa verdad como el simple invento del dominio, desacatando la fecunda oposición machadiana entre Agamenón y su porquero.

Las nociones fundamentales delatadas como consecuencia del poder es una de las vías de indagación que Sánchez Ferlosio franquea más ambiciosamente. Por ejemplo, cuando analiza convenciones tan cotidianas como la concepción del «año» y de su culminación festiva en su frontera: el «fin de año». Estas dos nociones que, como anticipa, parecen otra vez naturales —como los vestigios del teatro romano— pero, tras ellas se descubre una elaboración ideológica burguesa. Un sustrato ideológico que halla especialmente en esas celebraciones que como el «fin de año» dan prueba del *transcurso* de ese «año», o sea, de su existencia.

(*La parada de San Silvestre.*) [...] El tácito presupuesto de partida o, más exactamente, el suelo, por así decirlo, en que el artículo pone sus cimientos es el supuesto de que el año existe. ¿Y quién se atrevería a ponerlo en duda? Al fin y al cabo, como demuestran tantas religiones, para que algo exista basta con que lo crean millones de personas, y a veces hasta menos, si es que son lo bastante cabezotas, obtusas o fanáticas. El año humano, «histórico», a despecho de su ancestral fundamentación climatológica, agrícola y astronómica —aunque incluso sobre estos tres aspectos convendría consultar a los ecuatoriales—, es, con su rito de paso («Feliz salida y entrada» se dicen unos a otros), una superstición. Una superstición ideológicamente necesaria, por cuanto sirve para sustentar la más profunda,

---

<sup>1250</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 144.

acrisolada y esencial de las convicciones de la burguesía: que no pasa nada, que sólo pasa el tiempo.<sup>1251</sup>

La pura indagación de ese vacío «fin de año» le sirve para enunciar una de las ideas que la burguesía más necesita expandir a todo el medio social, como sucede con la verdad del rey, asumida también por su porquero: que sólo pasa el tiempo, no su dominio. Al fin, esta manera de hacer constar que *algo pasa* es una de esas estrategias basculantes de contrarios que sirve para dejar claro que *nada más pasa*. Tal y como Lampedusa dejó cristalizado en la sobadísima frase de *Il Gattopardo*<sup>1252</sup>. De manera que el «año» acaba por convertirse en lo único que es real y los «hechos» dejan de tener propia «sustantividad», para pasar a comprenderse como factores subordinados a la noción del determinado «año», sin entidad como tal.

[...] El año, así pues, se apropia de manera hegemónica, de la única sustantividad real; todos los hechos pierden su propia sustantividad, para ir a adjetivarse como rasgos componentes de su fisonomía individual. Los hechos no han pasado en realidad, porque carecen de sentido propio, como carece de él una ceja separada de una cara; sólo la cara entera le puede dar sentido. El año es, pues, lo único que pasa de verdad, la única realidad portadora y dadora de sentido, fuera de cuyo seno los meros hechos se dispersarían, como erráticos fantasmas, desvaneciéndose en la insignificancia y en la nulidad.<sup>1253</sup>

Los acontecimientos no son un ente individual ni sobreviven a la ausencia del gran órgano del «año» y, por tanto, lo único sustancial que tiene sentido y que acaece es el «año». Ese utensilio nocional que parece ordenar lógicamente, casi necesariamente, el tiempo; algo que se presenta como una magnitud dada de la naturaleza y que, sin embargo, no debe confundirse lo que realmente es: un modo ideal de medirlo y clasificarlo, que vuelve a ser una elaboración contingente que responde a unos intereses.

Siguiendo este desacato de la ordenación cronológica, impugnada como construcción del poder, estará García Calvo en uno de sus «apoteogmas» con los que tratan de analizar el marxismo. La propuesta directa es la de negarse a esa estructura

---

<sup>1251</sup> *Ibidem*, pp. 149-150.

<sup>1252</sup> Es decir, las palabras de Tancredi a su tío, antes de partir a luchar por la reunificación italiana: «[...] Si queremos que todo permanezca como ahora, es necesario que todo cambie. [...] [Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.]», Giuseppe Tomassi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1958).

<sup>1253</sup> *Ibidem*, p. 153.

nocional de la «antítesis»<sup>1254</sup> tan difundida y asentada en el pensamiento. Este útil de la antítesis trae consigo que «las contradicciones de la Realidad» estén adheridas al «orden cronológico» y es así como empieza a ejemplificar el caso con distintas de ellas y la inoperancia de sus posibles «síntesis».

III.36. De momento limitémonos modestamente a la negación de esto que se nos impone y que el marxismo mismo parece asumir como aceptable de ordinario: que las contradicciones de la Realidad se desarrollen ni resuelvan, ni deban desarrollarse o resolverse, en orden cronológico. Ni la antítesis «caliente/frío» se resuelve calentándose lo frío y enfriándose lo caliente (por el contrario, ésa es la manera de que la antítesis subsista eternamente) ni la antítesis «trabajo/ocio» ganándole progresivamente horas al Trabajo para el ocio (con lo cual el resultado — ya se ve— no es sino que el ocio se vuelva progresivamente trabajoso), así como tampoco la de «mujer/varón» haciéndose la mujer varón y afeminándose el otro (o si no, sería una revolución del Amor, y no la trivial modalidad que es, el amor homosexual, donde el Amor mismo reconstruye la misma oposición de sexos, con total menosprecio de los cuerpos), ni en fin, la antítesis «oprimidos/opresores» se altera, sino se conserva por un proceso de traslado del Poder de la opresión. Ni es, en general, la contradicción que desgarrar la Realidad proceso alguno histórico o combate que a lo largo del Tiempo se desarrolle, ni hay síntesis alguna de las antítesis como transformación. No hay más síntesis de las antítesis reales que su irrealdad; y la síntesis por transformación no es más que la aparición histórica de la Permanencia, el ardid del Ser para seguir siendo.<sup>1255</sup>

Es en el último ejemplo de la serie, el que parece apuntar más nítidamente aún al pensamiento marxista, donde apunta a la visión de la dialéctica en los procesos históricos, desnudando esa lógica justificativa de la «finalidad». No, las contradicciones que la «Realidad» padece no pueden concebirse como un proceso histórico en que se da una «antítesis», es decir, esa parte de la dialéctica en que se produce un enfrentamiento de «tesis» contrarias para luego llegar a una posterior «síntesis» de ambas posiciones que suponga una transformación, o sea, una evolución en tal proceso histórico, en ese «tiempo». Frente a esto, la única realidad que se le hace patente es que no existen «síntesis», sino sólo las contradicciones que pretende designar el término «antítesis». Pero, además, esta insistencia en el proceso hecho de tiempo al que le sigue un cambio «transformador» no es más que otra estrategia para evidenciar la «Permanencia» histórica del dominio; es decir, se formula un artefacto ideal como el «Ser» para asegurarlo. Por tanto, resurge ahí la frase lampedusiana, así como la coincidencia con la anterior denuncia ferlosiana sobre la idea de «año» y su

---

<sup>1254</sup> La crítica se lanza al conjunto de la tríada dialéctica que acuñó Johann Gottlieb Fichte para explicar la dialéctica según la filosofía hegeliana: «tesis», «antítesis» y «síntesis».

<sup>1255</sup> García Calvo, *Apotegmas sobre...*, pp. 25-26.

«fin» como artefactos de esa convicción burguesa de que: «no pasa nada, sólo pasa el tiempo».

También Savater traza todo un extenso ensayo para practicar su desacato contra una noción que también se ubica en las honduras más remotas del pensamiento occidental y que, por su lejanía temporal y su abstracción, suele desatenderse como elaboración humana y contingente; aquello que renunciaba Sánchez Ferlosio ante los rastros del teatro y ese sondeo del alma con el «escandallo». Se trata de la noción de «Todo» que ocupa la mayoría del pensamiento dominante en Occidente, muy particularmente a partir de Hegel y que está instalado en la mayoría de construcciones ideológicas, pero también en el pensamiento más coloquial de cualquier ciudadano; o sea, es ya la «verdad del porquero» y no sólo la «verdad de Agamenón». El primer párrafo de su *Panfleto contra el Todo* apunta con una cadencia sintética, diáfana y con cierta dinámica lúdica unas repeticiones de esta noción de «Todo», que va apareciendo en frases ilustrativas o en equivalencias que van a ir indicando los ámbitos en que se ha impuesto y en el que va a realizarse un minucioso análisis para desarticular su lógica, demostrando su impostura.

Todo va bien. Todo va mal. En cualquier caso, todo va: es el Todo lo único que va. Hay que pensar en todo, en el Todo. Y dice Hegel: «Sólo piensa quién piensa desde el Todo y hacia el Todo». Pero quizá sea el Todo quien nos piensa, quizás el pensamiento no sea más que un atributo del Todo, el único que conocemos de él junto con la extensión, según afirma Spinoza. Aunque del Todo sabemos otra cosa decisiva: suyo es el poder. Y también sabemos que el Todo es lo verdadero, que sólo el Todo puede ser verdad, según dictamen del gran administrador del Todo, Hegel. Por eso nos hiere y a la vez, secretamente, nos euforiza la proclamación con que se subleva el hegeliano Adorno: «El Todo es lo falso». De aquí partimos y aquí tenemos que volver.<sup>1256</sup>

La obligación de tener que pensar en el Todo, implica tener que hacerlo en lo ajeno e indeterminado, en lugar de hacerlo en lo inmediato: «[...] no podemos pensar sólo en nosotros, en los nuestros, en aquellos con quienes directamente jugamos, creamos y amamos. [...]»<sup>1257</sup>. Por eso revierte la tétrica frase hegeliana y apunta al propio Todo como lo que hace pensar de determinada manera: «el que nos piensa». Hasta el punto que va ascendiendo esa metáfora y viene a mostrar la imagen absurda de esa noción absoluta que tiene como atributos conocidos el «pensamiento» y la

---

<sup>1256</sup> Savater, «Un poco de todo», *Panfleto contra...*, cap. I, p. 15.

<sup>1257</sup> *Ibidem*.

«extensión»<sup>1258</sup>. Pero lo fundamental es que esa noción es la que dispone del poder o, por mejor decir, es una de las nociones generadas por el poder para preservarse a sí mismo y que, coherentemente, es la que corresponde con la «verdad», otro de sus artefactos. La «verdad» es la que proviene de ese «pensar hacia y desde el Todo» que reza la sentencia hegeliana, su gran formulador. Mas, aparece la herejía de un militante de ese credo, Adorno, que desliza su desacato y avisa de la falsedad de esos logros. Aunque esta salida de tono «euforiza», al mismo tiempo «hiere», porque ese Todo es ya indiscernible del discurso dominante y ésta ofrece una útil función anestesiadora de lo problemático, permitiendo una subsistencia sosegada. Por eso constituye la «necesidad» y, por tanto, todo lo que se presenta como «Ley» irrefutable.

[...] El Todo es orden y Ley, necesidad y muerte, pero también libertad en la seguridad, suspensión de la muerte, aplazamiento de lo inexorable y facilitamiento de lo necesario, quizá no del todo *vida* propiamente dicha —o mejor, impropia, con excesivo énfasis y singular misterio— pero ciertamente supervivencia, que es lo que realmente cuenta. El Todo es para todos y todo somos para y por el Todo.<sup>1259</sup>

El Todo como concepción que concierne a todos, incluso los discursos críticos con el estado de cosas del dominio no suelen hacerse conscientes de la contingencia de esta noción que, secretamente, determina todo los discursos emanados del dominio. Pues la solución ante esa situación negativa se basa en una de esas «transformaciones» que, al fin, no implican sino el mantenimiento de la «Permanencia», como alertaba García Calvo: cambiar un Todo por otro Todo, que confirma la implacable persistencia de esa noción a cuya solidez no llega ese desacato. Sin duda apunta al marxismo y su mantenimiento estructural del pensamiento hegeliano, como una señal más de la permanencia de tal categoría sistémica en una simple variante: siempre se trata de variaciones del Todo, «aunque una vaya pintada de rojo».

Las cosas van mal, la explotación es inocultable, el dominio autoritario crece: hay que cambiarlo todo. Pero cambiarlo todo equivale, por lo visto, a cambiar de Todo. Nada se parece tanto a un Todo como otro Todo, una bola de billar a otra bola de billar, aunque una vaya pintada de rojo y la otra guarde su marfileño blanco natural. La salvación pasa por la revolución del Todo, pero en todo caso del Todo no

---

<sup>1258</sup> Se refiere a las tres sustancias que define Descartes: el pensamiento, la extensión y Dios, que Spinoza concreta en la «sustancia divina infinita».

<sup>1259</sup> *Ibidem*.

se sale: como dijimos, de él vienen nuestros males y nuestros bienes —nuestra identidad, nuestro deseo y nuestra muerte—, de lo que se trata es de exprimirle la ubre de los bienes y ponerle cuentagotas a la de los males. Porque el campo es ancho pero nosotros no tenemos otra vaca que ordeñar...<sup>1260</sup>

La perseverancia aparentemente interminable del Todo —su mayor imperio— se desvela cuando Savater lo ve sobrevivir justamente ante los discursos más rupturistas que sólo aciertan a cambiarle el semblante, mas no la estructura ideal; acaso sólo paliar sus aspectos más nocivos y extraer aquellos más beneficioso, pero que supone una muestra de la incapacidad de pensar fuera de tal noción y ver en ella el problema. Esta es la acusación savateriana hacia la «Ilustración», centrada en que, aparentando liberar, no hace más que reforzar «el poder total del Estado», de forma que la democracia se descubre como «ideología afín a la necesaria homogeneidad social requerida por el nuevo Estado»; una democracia que Savater califica como un «proceso de racionalización y totalización políticas» que pretende «otorgar todo el poder al Todo» y que muy bien podríamos adjetivar como «teología política moderna»<sup>1261</sup>.

Por eso el *Panfleto contra el Todo* tiene como núcleo esa «tendencia del totalitarismo» a «subordinar el individuo a la sociedad concebida como totalidad y en aras de la cohesión». Savater cifra que el gran cambio se da en que en las sociedades tradicionales cuyo «fundamento de la ley era mítico» y por tanto externo a la comunidad mientras que en las «sociedades modernas» la ley se fundamenta «en la voluntad individual de los miembros». Ese «fundamento mítico de la ley» servía para que «individuo alguno pudiese identificarse plenamente con ella o manipularla a su capricho», porque el «mito trasciende a la razón sin violentarla», una «garantía» que «se ha perdido en la modernidad». Por ello, en esos precisos lugares en donde aconteció esa «separación» entre «esfera religiosa y esferas temporales», será en

---

<sup>1260</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>1261</sup> «Para adentrarse en ellos, nada mejor que recuperar la tesis central del ensayo *Panfleto contra el Todo*. En éste, Savater subraya la dimensión política del predominio del Todo, mostrando la especificidad del imperio moderno en cuanto a la centralización y administración total del Poder. La Ilustración, bajo capa de liberación, no habría sino reforzado el poder total del Estado, de forma que la democracia aparece como ideología afín a la necesaria homogeneidad social requerida por el nuevo Estado. Para Savater, se trata de un proceso de racionalización y totalización políticas que pretende otorgar todo el poder al Todo, y que muy bien podríamos adjetivar como teología política moderna. La historia ha demostrado la tendencia *in crescendo* de este proceso durante el siglo XX. Se intuyen en estas reflexiones los principios básicos del republicanismo moderno, que cifra en la dispersión y división del poder la clave para sortear su tendencia *leviatánica*. Así, el poder, de suyo, tiende a la unificación, a la concentración, se nutre y se confunde con ellas. Y ello hasta conformar un Estado.», Galindo Hervás, «Fernando Savater, entre retórica y política», p. 90.

donde el Estado asume «prerrogativas afines a la omnipotencia divina, ilimitable por orden superior alguno»<sup>1262</sup>.

## LAS NOCIONES DE INDIVIDUO E IDENTIDAD

La idea de individuo y la concepción de la «identidad» son otras de las nociones sobre las que el ensayo practica sus inquisiciones. Para dejar clara la índole que conforma la conciencia de una «identidad», ya sea en un individuo como en una colectividad, Sánchez Ferlosio buscará en el «antagonismo» como generador fatal de tal conciencia *identitaria*. La forma mayor de antagonismo, la «guerra» se concibe como el mejor momento para la construcción de esa identificación de grupo o de individuo, permitiendo afianzar su conciencia de «ser algo». Ahí está el ejemplo helénico, al que suele frecuentar Sánchez Ferlosio: su conciencia lugareña es la de sus batallas.

[...] Acaso en la moral todo renacimiento es regresión. La guerra es el momento de plenitud, de exaltación y euforia de los pueblos, de su autoafirmación y cumplimiento, pues el antagonismo es la raíz de toda identidad. Los helenos sabían candorosamente bien lo que es el ser, la identidad de un pueblo, cuando por toda carta de identificación proclamaban los nombres de sus grandes jornadas victoriosas: «Nosotros somos los de Maratón y Salamina, los de Platea y Micala». Identidad es negación, execración y destrucción del otro, y el otro es siempre el malo sobre quien se expulsan y proyectan todos los propios demonios interiores. La ingenuidad idílicamente racional del economicismo marxista y no marxista, que mira las guerras como conflictos de intereses, sobrevuela como un factor superestructural lo que está en la estructura de la guerra misma: su poder catártico, su poder purificador y santificador, la inmensa gratificación moral que la guerra es capaz de ofrecer a la conciencia individual y colectiva de pueblos empedernidos en la concepción expiatoria de la existencia. [...].<sup>1263</sup>

---

<sup>1262</sup> «[...] La tesis es la tendencia del totalitarismo a subordinar el individuo a la sociedad concebida como totalidad y en aras de la cohesión. La diferencia estriba en que, mientras que en las sociedades tradicionales el fundamento de la ley era mítico, esto es, exterior a la propia comunidad, en las sociedades modernas la ley se funda en la voluntad individual de los miembros. Todo esto muestra que era ese fundamento mítico de la ley lo que impedía que individuo alguno pudiese identificarse plenamente con ella o manipularla a su capricho —ya que el mito trasciende a la razón sin violentarla. Es esta garantía lo que, a juicio de Savater, se ha perdido en la modernidad. Con esta tesis, demuestra conocer que es justamente en los ámbitos donde se produjo la separación entre esfera religiosa y esferas temporales (esto es: en los ámbitos reformados), donde el Estado acabó asumiendo prerrogativas afines a la omnipotencia divina, ilimitable por orden superior alguno. [...].», Galindo Hervás, «Fernando Savater, entre retórica y política», p. 105.

<sup>1263</sup> Sánchez Ferlosio, «Restitución del fariseo», *La homilía...*, p. 41.

La «negación» del otro es la que, como efecto contrario, anima a la formulación de una identidad<sup>1264</sup> y ese «otro» es el habitual chivo expiatorio sobre el que caen todas las pulsiones más oscuras. He ahí el sesgo nocivo que hay detrás de toda «identidad» y del que Sánchez Ferlosio avisa a propósito de cualquiera de sus manifestaciones que asoman en el día a día y que pretenden mostrarse como fenómenos forzosos. Por eso avisa de la definición «economicista» que el marxismo lanza sobre las guerras como meros «conflictos de intereses» finalmente económicos (es decir, de la «estructura»), sin atender aquello que seguramente relegarían como factor secundario (o sea, perteneciente a la «superestructura»): su capacidad «purificadora» a través de la descarga «catártica» de esa culpa sobre el otro y el consecuente movimiento pendular que provoca la inflación de una «identidad» propia. Esta mirada *positiva* de la «guerra» como fenómeno atractivo y generador de toda una serie de «gratificaciones» en la conciencia del individuo y de su grupo es algo que ya se comprobó en Fuster en la entrada «Guerra» de su diccionario<sup>1265</sup>.

En el debate sobre ese oscuro círculo nocivo de la «identidad», sus derivadas comunitarias y su vinculación con un territorio, Valente reivindica el retorno a la vetusta idea o sentimiento del «lugar», frente al de la moderna «patria»; debido a que ésta última supone una peligrosa remisión a lo abstracto, una vez que la modernidad ha confundido el primero bajo la magnífica expansión de la segunda. Pero eso no ha modificado el hecho de que la pertenencia de todo individuo es al «lugar», mucho más que a la noción de «patria» y sus variantes. Por eso mismo entiende que esa correspondencia a un «lugar», al ser lo que cualquier individuo suele experimentar en realidad, es lo verdaderamente «universal», aquello que identifica a todo individuo con los otros. A diferencia de lo que ocurre con el artefacto «patria», a pesar de que parezca más amplia o se crea que tiende más hacia lo «universal».

Habría que buscar, para descongestión del lenguaje propio y ajeno, el punto histórico de sustitución de la idea o el sentimiento del lugar por el más abstracto de la patria. Porque en lo moderno la patria ha absorbido o anulado al lugar y, siendo como es mayor nuestra pertenencia a la viviente realidad de éste que a la cristalizada

---

<sup>1264</sup> Todo esto está bien en paralelo a lo que plantea Jacques Lacan cuando considera al «yo» como algo constituido en el campo del «Otro», es decir, gracias a lo que denomina «lazo social o vínculo». Este vínculo básicamente es de atracción o de confrontación y es en esta tendencia contraria en la que se va construyendo la conciencia de *yo*. Este vínculo siempre problemático, de atracción o rechazo, hace que el yo permanezca permanentemente en conflicto, de manera que sólo se hace soportable mediante el «autoengaño». La traslación a lo que plantea Lacan respecto al «yo» es bien paralelo a lo que sugiere Sánchez Ferlosio respecto a la «identidad» del individuo o de la colectividad.

<sup>1265</sup> Fuster, «Guerra», *Diccionari per...*, pp. 60-62, *vid. supra*.



retórica de aquélla, la impuesta noción de patria en vez de ser más universal lo es menos y en vez de realizarnos nos desrealiza.

Puede aparecer la patria, así desprovista de su natural raíz, como robusta matrona, como airosa bandera, como música entre marcial y solemne, o asumir otras muchas representaciones análogas de las que se desprenden ciertas formas de emoción convencional, a veces notoriamente falsificada. El lugar no tiene representación porque su realidad y su representación no se diferencian. El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad.<sup>1266</sup>

El término «desrealizar» que Valente ha incorporado a su léxico habitual<sup>1267</sup> viene a significar esa descomposición del engarce con lo real, deshacer la realidad — la *realización*— de algo. Si el «lugar» *realiza* en tanto que vincula con un objeto real, la «patria» *desrealiza* porque asocia con una noción abstracta, de la que no se goza de inmediatez. Al no disponer de ese enlace con algo real, la patria siempre necesita sostenerse en la «representación», en la «analogía» con objetos elaborados *ad hoc* para dar sustancia a esa categoría, que suelen crear ese tipo de reacción «convencional» o «falsificada». Mientras que el lugar, engastado en una realidad como está, no necesita remitir a otros objetos ajenos a esa realidad misma para ser representado. Como el lugar es una sección de realidad inmediata, Valente lo entiende como la reducción a unos límites de la totalidad universal: la concreción específica y por ende accesible del mundo, de la realidad toda.

Como su propuesta inicial era explorar ese «punto histórico» de la modernidad en el que se da esa decantación desde el «lugar» hacia la «patria», al final del artículo propone un momento literario en el que se actualiza un tópico: «el retorno a lo nativo», del que ya ha avisado que el romanticismo caracterizó «por un poderoso sentimiento de lugar o por una visión en que patria y lugar coinciden»<sup>1268</sup> Es al apurar el artículo que propone acercarse a una ocasión de este tópico, como síntoma de ese punto liminar entre ambas ideas. Ese momento literario está en el antepenúltimo capítulo de la segunda parte del *Quijote*, cuando caballero y escudero vuelven a su pueblo.

Quizá fuera útil, en efecto, buscar entre lugar y patria el punto histórico en que la realidad de aquél deja de sustanciar la noción de ésta. ¿Habría tal vez, como

---

<sup>1266</sup> Valente, «El lugar del canto», *Las palabras...*, p. 30.

<sup>1267</sup> Por ejemplo al definir la pintura de Hieronymus Bosch: «El Bosco pinta la desrealización de lo humano por la estupidez, que es el matriz del mal.», «Lectura del Bosco», *La piedra...*, p. 30.

<sup>1268</sup> *Ibidem*, p. 31.

tránsito entre lo que es retórica y lo que es palabra, indicación de esa pérdida en las últimas, transparentes páginas del *Quijote*, cuando ya Quijote y Quijano van a fundirse en su definitiva y suprema figura? Acaso baste para cerrar estas líneas, y aunque sólo sea para darles un calor que de por sí no tienen, reproducir las siguientes de Cervantes:

«Con estos pensamientos y deseos subieron una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea, la cual vista de Sancho, se hincó de rodillas y dijo:

—Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo (...).

—Déjate desas sandeces —dijo don Quijote—, y vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar (...).

Con esto bajaron de la cuesta y se fueron a su pueblo».<sup>1269</sup>

Justo en el momento en que Quijote va a coincidir con Quijano, éste se hace consciente de lo insustancial de esa «patria» que es vacua «retórica», dándose cuenta de lo que siempre ha sido sustancial: el «lugar», que es «palabra» en tanto que designa algo directamente identificable. Como ya deja caer Valente indicando que da voz directamente al pasaje para corroborar y coronar el sentido del problema que ha estado presentando y así consigue ese «calor» que dice restarle a su ensayo.

#### LA PERVERSIÓN DE UNA DISYUNTIVA

Las cuestiones éticas más clásicas también suscitan el rastreo de los ensayistas de esta muestra, mucho más cuando éstas cristalizan en alguna sentencia de una autoridad cultural, suficientemente usada como para ser controvertida. La máxima, tradicionalmente atribuida a Goethe es: «Prefiero la injusticia al desorden»<sup>1270</sup> y parece revivificar una de las cuestiones de la ética clásica: «¿Es mejor soportar una injusticia o cometerla?»<sup>1271</sup>. El tema goethiano ha conocido profusas alusiones en

---

<sup>1269</sup> *Ibidem*, p. 32. La cita pertenece a la segunda parte del *Quijote*, Cap. LXXII, «De cómo don Quijote y Sancho llegaron a su aldea».

<sup>1270</sup> La reputada frase que ha sido fijada como tópico en la forma simplificada: «Prefiero la injusticia al desorden», originalmente era: «Prefiero cometer una injusticia antes que soportar el desorden. [Ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen]». Goethe la pronunció en defensa de un saqueador e incendiario francés al que la muchedumbre indignada pretendía linchar, tras la retirada de los revolucionarios franceses que habían ocupado la ciudad de Maguncia en 1793 y que estaban siendo expulsados por la primera coalición contrarrevolucionaria en la que estaba el Duque de Weimar, en representación del cual había acudido Goethe a la reconquista de la ciudad, como amigo y «ministro» de éste. La motivación básica de la frase viene a decir que prefiere cometer la verdadera «injusticia» de no condenar a ese sospechoso del saqueo e incendio de la catedral de Maguncia, antes que contravenir el «orden» establecido que, en ese caso, había impuesto el mandato de permitir a los derrotados una retirada pacífica.

<sup>1271</sup> En la frase goethiana emerge este tema ético: «¿Es mejor soportar una injusticia o cometerla?», que está en la voz socrática del *Critón* y del *Gorgias* y también aparece en los fragmentos sobre ética de

distintos lugares, casi como si se usara como supuesto mínimo cuya única función fuera, exactamente, la de suscitar el debate y hacer surgir los argumentos que convergen y los que divergen de una aseveración aparentemente nítida.

Fuster se acerca a ella con la perspectiva más genuina del ensayismo: empieza directamente apuntando al dilema, advirtiendo de las pocas garantías de la literalidad y la atribución de la frase, a pesar de lo cual —en un giro típicamente suyo— interroga a su autor en sus condicionantes materiales para, a partir de ahí, interrogarse por la dualidad que impone ese dilema, sirviéndose de esta determinación circunstancial de su autor. La incomodidad hacia la figura de Goethe va suscitándose al atribuir lo «decorativament terminant» del planteamiento, o la calificación de «monstre de Weimar» y la suposición de que en esos momentos debería ser «ministro» del Gran Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach. Tras ello, la interpelación a los términos de esa disyuntiva: «injusticia y desorden», por tanto, a su vez: «justicia y orden».

#### ORDRE

El dilema «desordre-injustícia» ha fet córrer molta tinta, d'ençà que segons contem, va plantejar-lo Goethe d'una forma decorativament terminant. El monstre de Weimar afirmava: «És preferible la injustícia al desordre.» I de segur que tenia arguments impecables per a justificar la seva preferència. No sé si quan l'autor del *Faust* va dir allò era o no ministre del duc Carles August, càrrec que exercí durant anys i amb una àmplia vocació: en tot cas, aquella idea em sembla, literalment, una idea de ministre. [...] En tant que dilema —o disjuntiva, o com vulgueu dir-ne—, el binomi «desordre-injustícia» resulta d'una fal·làcia monumental. Per poc que hi pensem, de seguida se'ns acut una primera objecció inapel·lable: la de preguntar, ingènument, si la injustícia, qualsevol injustícia, no és ja, en si, un desordre. I, de fet, potser la injustícia és la pitjor dels desordres, perquè corca i corromp el fonament mateix de l'ordre, que és, si hem de creure el tòpic, la justícia. Però tot això és una mica boirós i evanescent. La paraula «justícia» es presta a massa trampes i constitueix un equívoc constant. Serà més oportú que mirem el problema des de l'angle de l'«ordre». I, tot ben sospesat, què és l'*ordre*? Per als Goethes, sens dubte, l'ordre no és sinó el fet de continuar sent ministres: *ells*. La definició resulta preemptòria i lleument brutal: no crec que sigui inexacta. [...].<sup>1272</sup>

---

Demócrito. Así lo resume Platón en la intervención socrática del *Gorgias*: «SÓCRATES. —Pero ¿no piensa la mayoría en que la justicia consiste en la igualdad, como hace un momento decías, y que es más feo cometer una injusticia que padecerla? ¿Es cierto o no? Y, por favor, ten cuidado de no avergonzarte ahora. ¿Piensa la mayoría, o no, en que es justo tener tanto y no más que los otros y que cometer una injusticia es algo más feo que ser víctima de ella? No te niegues a contestarme a esto, Calicles, a fin de que, si convienes en ello, me afirmes en mi parecer viéndolo apoyado por el sufragio de un hombre tan capacitado para juzgar.», Platón, «Gorgias» en *Diálogos. Obra completa*, vol. II, Julio Calonge Ruiz [trad.], Madrid, Gredos, 2003, p. 56.

<sup>1272</sup> Fuster, «Ordre», *Diccionari per...*, pp. 111-112.

La raíz del problema está en la oposición excluyente entre «desorden» o «injusticia» que entiende que es falsa y —a través de ese tipo de proceder tan sencillo como persuasivo que Fuster suele emplear— la transforma en un ecuación: el «desorden» es «injusticia». Pero la incrementa aún más, advirtiendo que es la «injusticia» el mayor «desorden», puesto que la «justicia» es el fundamento del «orden», es decir, la «justicia» es «orden» —como su contrario: la «injusticia» es «desorden». La mistificación del binomio tiene que ver con la determinación circunstancial de su emisor, la cuál establece la equivalencia en los términos: «orden» (según Goethe) es «ser ministro», lo que ha provocado la falsa distinción e incluso oposición excluyente entre «desorden» e «injusticia».

De la crudeza de su desacato a la sentencia de una autoridad, realizado en unos términos tan *ad hominem*, se cura deslizado un oxímoron para calificar su juicio: «lleument brutal»; pero no deja de reafirmarse, sospechando que su evaluación no va desencaminada. Lo que sucede es que uno de los términos tiende a la indeterminada abstracción: la «justicia» y, por ello, Fuster trata de concretar el otro término: el «orden», abandonando su apariencia general y, puesto que no hay sólo un Orden, sino distintas posibilidades de orden, se pregunta a qué orden se está refiriendo Goethe, y se responde: el que le permite estar entre los que detentan el poder. Por eso es lógico que ese «orden concreto» pueda convertirse en discutible cuando se contradice con la «justicia», por más vaga que sea ésta y por más relacionada que esté esta categoría con la de «orden».

[...] És aquest o l'altre *ordre concret* el que, en un moment determinat, es revela *discutible*: aquest o l'altre ordre concret, establert, es fa discutible quan entra en col·lisió amb la justícia. Insisteixo en allò que he indicat abans: la paraula «justícia» és bàsicament vaga. Però els Goethes saben què vol dir: saben distingir entre justícia i injustícia, ni que sigui eventualment. I admeten la possibilitat que l'ordre, el *seu* ordre, arribi a estar en contradicció amb la justícia. La seva tesi és senzilla: entre la injustícia i el desordre, cal decantar-se per la injustícia, ja que un ordre injust sempre serà, malgrat tot, un ordre, i un ordre injust sempre serà millor, infinitament millor que el caos. El raonament seria fàcil de refutar, però no és això el que ara m'interessa. El que ara m'interessa és la reacció dels Goethes. Els quals, en efecte, si passen per alt la injustícia i s'aferren a l'ordre, i així ho proclamen explícitament, vénen a reconèixer que aquell ordre és una aberració. [...].<sup>1273</sup>

En el momento que quien está en el dominio se le hace evidente que su orden no es justo, entonces surge la solución goethiana: ante el dilema de ausencia de

---

<sup>1273</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

«justicia» o ausencia de «orden» (injusticia o desorden), mejor es esta falta de «justicia» que no la ausencia de «orden»; porque en última instancia un «orden» determinado, aunque sea «injusto», siempre será algo preferible al «caos» (el no «orden»). Es en este tipo de aceptación resignada de la «injusticia» en donde el dueño de ese «orden» asume que éste, en el fondo, es perverso.

La queja se centra entonces en la figura de Goethe como hombre de poder y como hombre de letras. El común de los dominados suelen asumir el orden establecido como necesidad —como «fatalitat *natural*»— que casi siempre está acorde con la «justicia». Así como en el caso de los dominantes o los administradores del poder, quizá esa aceptación de la injusticia en pro del orden sea esperable, en tanto que de la existencia de orden depende su posición. En cambio, la decepción fusteriana viene de las otras cosas que era Goethe, además de «profesional del poder».

[...] El botiguer de la cantonada, el funcionari d'hisenda, el sagristà de la parròquia, i tanta gent més, no han dubtat fins ara de la fatalitat *natural* de l'ordre en què s'intercalen, i només accidentalment el veuen oposat a la justícia. Però dels Goethes cal esperar tot una altra cosa. Potser no d'un ministre Goethe, és clar. El ministre Goethe feia ben fet —al Cèsar el que és del Cèsar— de proclamar els avantatges de la injustícia sobre el desordre: ell era, al capdavant, un professional de l'ordre —del poder— constituït. El mal és que Goethe no sols era el ministre d'un dinasta secundari: era, abans que això, molt més que això. I per aquesta raó estava obligat a donar una resposta diferent. [...].<sup>1274</sup>

En efecto, Goethe se limitó a dar una «idea de ministro», en lugar de articular una respuesta que estuviera a su altura como individuo refinado, prudente y creativo, ese «molt més que això» que era: una respuesta que no pasara por alto burdamente la «injusticia» para mantener interesadamente el «orden» que le atorga esa posición dominante. La frase que aparecía con su aspecto «decorativament terminant» junto a la figura tan pesadamente sacralizada de Goethe, que casi determinaba de antemano la adhesión del lector, acaba desarticulada y leída en su verdadera versión, la que delata a un Goethe decantado hacia su lado más cínico, el de mero funcionario condicionado por la pura materialidad. Este caso serviría para captar la calculada coordinación entre «la creació artística i el pensament científic» con la que Fuster practica el género de manera que sea una forma adecuada para la «llibertat expressiva, el pensament crític en continu desenvolupament»; a través del cual se concentra en mostrar un «pensament en marxa» que Fuster denomina como: «escriptura “en mànegues de

---

<sup>1274</sup> *Ibidem*, p. 113.

camisa”», es decir, con una informalidad que «defuig el sistema expositiu cartesià» y por eso retrata «la deliberació interior d’un jo que no amaga provatures i contradiccions»<sup>1275</sup>.

En esta orientación de desautorizar esta personalidad santificada es en la que Sánchez Ferlosio carga sus tintas del modo más incisivo. Es así como vuelve del revés un verso de su *Fausto*, también basado en una dualidad en la que se produce una decantación valorativa hacia uno de sus polos: la «teoría es *gris*» y la «vida es *verde*».

(*Anti-Goethe.*) A nadie podría sentir yo más ajeno y más contrario que al que dijo: «Gris, mi querido amigo, es toda teoría; / verde, en verdad, el árbol dorado de la vida»<sup>1276</sup>. Siempre me ha parecido a mí, por el contrario, ser la vida lo gris, y aun lo lóbrego, lo siniestro, polvoriento y reseca momia de sí misma. Verde, tan sólo he visto, justamente, el árbol ideal de la teoría; dorada, sólo la imaginaria flor de la utopía, que brilla entre sus ramas, como una bombilla temblorosa e impávida<sup>1277</sup>, desafiando la ominosa noche, en la ciudad bajo los bombarderos.<sup>1278</sup>

La respuesta es exactamente la contraria y responde a la inmersión de esa premisa dentro de la propia subjetividad: su experiencia le ha hecho ver que la «vida es *gris*» y la «teoría es *verde*». Pero su respuesta se sustancia añadiendo más dureza a esa negatividad del «gris», hasta darle un emblema tétrico a su lector, que no deja rastro de duda sobre su valoración de la vida: «reseca momia de sí misma». Frente a esta imagen, busca otra estampa que fije su postura, continuando la metáfora bíblica que usa Goethe, pero trocándolo por el árbol del conocimiento<sup>1279</sup>: «el árbol ideal de la teoría» en la que el «dorado» solo destella por esa figurada «utopía» que resiste, precisamente, a los peores avatares de la vida. A la candorosa exaltación de la vida frente a la aburrida teoría del divino factótum germano, que tanto se acerca a una

---

<sup>1275</sup> «A cavall entre la creació artística i el pensament científic —una oposició que l’assagista no accepta com a alternativa excloent—, l’assaig s’erigirà en forma pròpia de llibertat expressiva per al pensament crític en continu desenvolupament, sense les constriccions del discurs acadèmic. Montaigne en deia “aquesta rapsòdia”, del conjunt de fragments que s’integren en la peça assagística i que mostren un pensament en marxa, que no amaga el tempteig del raonament per diversos camins de coneixença. Fuster en diu escriptura “en mànegues de camisa”, tot subratllant el caràcter informal d’un procediment que defuig el sistema expositiu cartesià. I que exhibeix, de retruc, la deliberació interior d’un jo que no amaga provatures i contradiccions.», Salvador, «El jo discursiu», *Fuster o l’estratègia del centaure*, p. 65.

<sup>1276</sup> El verso aparece en boca de Mefistófeles interpelando a Fausto: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum.», *Faust*, I, «Mephistopheles», vv. 2038-2039.

<sup>1277</sup> Parece evidente que se refiere a la enigmática bombilla del *Guernica* (1937) de Picasso, que, ubicada en la parte superior y casi central del cuadro, efectivamente sigue encendida a pesar del brutal bombardeo nocturno —por cierto, de la Legión Cóndor enviada por el ejército alemán.

<sup>1278</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 27.

<sup>1279</sup> Lógicamente Sánchez Ferlosio alude al mito de los dos árboles del Edén que usa Goethe: «Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal.», *Génesis*, 2, 9, (*Biblia de...*).

valoración común, le sigue la tajante contradicción ferlosiana con esa cristalización en dos imágenes definitivas y súbitamente penetrantes en la percepción del lector. Así se va sustanciando esa «sombria y lúcida desesperación» que nutre todo el conjunto de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*<sup>1280</sup>.

A continuación sigue otro desacato a esa autoridad, justamente asaltando la misma sentencia que ha descoyuntado Fuster y que, como éste, entra a descalificar «brutalment» y, en este caso, sin el «lleument» con el que el valenciano atenuaba su juicio. Para Sánchez Ferlosio: lo «despreciable», «bellaco» y «vil» está en esta estructura de dualidad excluyente, de «dilema», más que en la preferencia sobre uno u otro de sus términos —como indicaba Fuster—; pues, como sugiere, una u otra opción serían semejantes en aberración. Lo que le indigna es la aceptación de esa reducción del pensamiento a una estructura de opciones excluyentes, por lo que demuestra de consciente resignación ante lo que viene dado o de incapacidad para reconocer esa estructura como construcción cultural.

(*Anti-Goethe, 2.*) Lo más despreciable y bellaco de la famosa declaración de Goethe: «Prefiero la injusticia al desorden», no está en el término que declara preferir —pues tal vez no sería tan diferente como al pronto pudiera parecernos la preferencia inversa—; la verdadera vileza de la frase consiste en claudicar ante el dilema, en no rebelarse airado, aun tan impotente como esclavo en argollas, y doblegarse a la ley del tercero excluido<sup>1281</sup>. Por mi parte, precisamente no se me ocurren palabras más apropiadas que atribuir al soplo del espíritu que una voz que susurra *Tertium datur!* Rechazar y desatar la falaz y fatal constricción de los dilemas, quebrantar la cadena del destino, es la obra del espíritu. Pues quien no haya comprendido que el dilema es ya destino, ya fatalidad, ha renunciado a la mera posibilidad del albedrío.<sup>1282</sup>

---

<sup>1280</sup> «Lo conmovedor de esos recuerdos ratificaba todavía más la sombría y lúcida desesperación que inspira este libro y que, por cierto, viene siendo sustancia tan ajena a la literatura de nuestro tiempo. Pocas veces ha alcanzado la desesperación más completa plenitud que en este apóstrofe: “Señor, ¡tan uniforme, tan impasible, tan lisa, tan blanca, tan vacía, tan silenciosa como era la nada, y tuvo que ocurrírsete organizar este tinglado horrendo, estrepitoso, incomprensible y lleno de dolor!”. No es la queja de un Job airado sino el sordo rencor de un ateo que estaría dispuesto a aceptar la existencia de Dios con la sola condición de poder echarle la culpa de todo: [...].», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, pp. 193-194.

<sup>1281</sup> El «principio del tercero excluido» establecido por Aristóteles, tradicionalmente denominado en su forma latina: «tertium non datur [una tercera no se da]», este principio lógico plantea que la disyunción de una proposición y su negación son siempre verdaderos. Éste forma la clásica tríada de leyes del pensamiento junto al «principio de no contradicción» y el «principio de identidad». Sánchez Ferlosio se revela ante la aceptación irrefutable de la estructura misma del dilema goethiano y niega su premisa estructural que se basa en este principio aristotélico, que también ha adquirido el semblante de lo natural y necesario, de ahí su versión subversiva de la frase latina: «Tertium datur! [¡una tercera se da!】».

<sup>1282</sup> *Ibidem*, p. 41.

Contra el embudo del mecanismo aristotélico, lanza su exclamación paródica a su apelativo latino: la «tercera opción» también es posible y no sólo esas dos opciones así confrontadas como si fueran las únicas existentes: no preferir ni la «injusticia», ni el «desorden». Es entonces cuando apela precisamente a lo que ya dejó abierto, al comparar la aprovechada estructura del teatro romano con su apariencia de roca viva: atreverse al desacato y no seguir las dos respuestas predeterminadas es la manera de romper con el conformismo que acepta lo establecido considerándolo obra del «destino» —por tanto, por ser necesarias, es decir, naturales o sobrehumanas. Frente a eso el «espíritu» (o el carácter, esto es, el sujeto) debe ser consciente que tal «dilema» no puede aceptarse como necesario o natural, no puede ser «destino». Es decir, no se puede asumir la predestinación que lleva implícita: tanto de simplificación de planteamiento, como de condicionamiento de sus posibles respuestas. Sólo siendo conscientes de que ese dilema es contingente y que, ante éste, el espíritu (o el carácter o el sujeto) puede decidir, entonces éste será realmente libre, dispondrá de su «albedrío».

Es Savater quien hace una lectura más comprensiva hacia la supuesta intención de Goethe en esta frase, salvándole de las insistentes críticas que dice haber despertado entre los «progresistas», en cuya órbita deberían incluirse, pues, las posiciones de Fuster y Sánchez Ferlosio. Para ejemplificar el paradigma de «respuesta progresista», usa un lema latino que se asemeja a esta habitual interpretación de la frase goethiana: mantener el orden a pesar de la justicia —esa «idea de ministro» que denigra Fuster. Sin embargo, Savater no acepta este tipo de crítica *progresista*, e intenta reseguir y comprender la lógica coherente que Goethe expresaba en esa máxima.

[...] Goethe señaló tranquilamente —con inacabable escándalo de los progresistas desde hace ciento ochenta años— que, por su parte, preferiría la injusticia al desorden. Se le responde ferozmente: *Fiat Iustitia, pereat mundus!*<sup>1283</sup> El problema es interesante: para Goethe, si no hay orden, no hay sociedad y, si no hay sociedad, ese absurdo hablar de justicia o injusticia. Debe haber orden para que pueda haber, al menos, injusticia, que ya es algo más alto que la inexistencia de la posibilidad misma de juzgar respecto a Derecho. En último término, Goethe era lo suficientemente lúcido como para saber que donde hay justicia tiene que haber también algo de

---

<sup>1283</sup> «Fiat iustitia et pereat mundus [Hágase justicia y que perezca el mundo]». Fue usada como lema del emperador Fernando I de Habsburgo (hermano y heredero de Carlos V en su calidad de emperador romano-germánico). Se atribuye al libro *Loci communes* (1563) de Johannes Jacobus Manlius y atribuida a Cayo Cesio Longino uno de los participantes en el magnicidio de Julio César. Fue usada por Kant en *Sobre la paz perpetua* [*Zum ewigen Frieden*] (1795).



injusticia: una situación perpetua e inequívocamente justa anularía la entidad misma del Derecho. [...] Decir que se prefiere la injusticia al desorden viene a equivaler, sencillamente, a decir que se prefiere que haya Derecho a que no lo haya.<sup>1284</sup>

Sin «orden», no hay «sociedad»; sin «sociedad», no hay «justicia o injusticia». Luego, si hay «orden», al menos habría «injusticia» y ésta es preferible a la ausencia de Ley que permita juzgar. En ello se acerca bastante a la interpretación final de Fuster, aunque en este caso Savater está entendiéndolo desde el punto de vista ético, en ausencia del factor del poder y los condicionantes circunstanciales de Goethe. Para Savater, no se opta por el «orden» para mantener el dominio, sino porque es el único medio para que haya convivencia y, por tanto, posibilidad de hacer justicia; en cuyo ejercicio es lógico que se produzca la consecuencia contraria (injusticia), por acción u omisión. Según su análisis, es por ello que Goethe no teme dejar pasar a la posible injusticia, porque la entiende como consustancial a la propia existencia de la capacidad de juzgar. Es así como propone su traducción de la sentencia: preferir el Derecho a la ausencia de Derecho —o sea, «orden» antes que «no orden», la misma deducción de Fuster, pero con una valoración opuesta.

Entonces Savater explica esta primacía del «orden» frente a la más secundaria «justicia» que Goethe proclama. Pone en evidencia la incongruencia que supone situar la «justicia» por encima de la «sociedad» —el «orden»—, que es sobre quien se aplica, sí, pero también quien la genera. He ahí donde el progresismo yerra, puesto que éste participa de esa concepción moderna que identifica a la razón humana como la que debe producir la «Ley»; pues ya ha sido positivamente «desmitificada» como producto sobrehumano, ofrecido por la divinidad o alguna variante. Eso revelaría la coherencia goethiana al quitarle a la «Justicia» un valor absoluto y sí dárselo al «Orden» —el orden del «Todo», siguiendo la senda de su *Panfleto*—, o sea la «sociedad» y el «Derecho» (o «Ley») que formula, sin el cuál no es posible que opere esa «Justicia».

¿Está la Justicia por encima de la sociedad que la permite, dentro de la cual cobra su sentido? Han sido precisamente quienes han interiorizado en la razón humana el fundamento de la Ley los que al mismo tiempo parecen querer ponerla por encima de cualquier manifestación concreta de Poder. Una vez desmitificada la Ley —muerto el Dios trascendente que la garantizaba— parece que la postura más cuerda es la de Goethe, negándose a dar valor absoluto a la Justicia y dándoselo, en cambio, al Orden Total dentro del cual ésta se manifiesta. La cuestión, naturalmente, es muy

---

<sup>1284</sup> Savater, «Las falacias del Todo», *Panfleto contra...*, cap. III, p. 77.

importante, porque si el Poder ya no tiene nada sobre sí, ni un Dios ni una Ley tradicional e irrevocable, si es auténtico Poder «*sans foi ni loi*», se abre la puerta a las más ilimitadas formas de autocracia y despotismo. Pero lo que se pretendía es precisamente lo contrario, se quería quitar a la Ley su carácter supersticioso e irracional y adecuar el Derecho plenamente a las necesidades racionalmente establecidas en la sociedad. [...].<sup>1285</sup>

A diferencia de la visión fusteriana sobre ese «orden» que Goethe ansía preservar a toda costa, Savater advierte del lógico interés por primar la existencia de este «orden» o de este «Derecho», por cuánto es la única garantía de contener un Poder que, ya sin una «Ley» sancionada por Dios o por una tradición intocable, podría desarrollar un predominio sobre sus dominados sin límite alguno. De modo que el «orden» no es sólo garantía para los administradores del poder, sino también para los dominados —para que el Poder sobre ellos no sea absoluto. De modo que Savater salva la denostada sentencia goethiana, al leer en ella un gesto de la modernidad: rechazar la sacralización de la Ley como objeto no humano y trocárla por el Derecho elaborado en la razón, por ciudadanos que pretenden dar respuestas a su convivencia en sociedad. De alguna manera, se trata también del rechazo a la necesidad de la Ley y la búsqueda de la contingencia del Derecho.

## EN EL ESTADO

En correlación con todo esto, la interrogación sobre la categoría «Estado» es otra de las cuestiones que irremediablemente irán suscitándose en la mirada de cualquiera de estos ensayistas, en especial, por la combinación de aspectos abstractos y concreciones perceptibles que componen esa idea y sus casos particulares; así como por ser un efecto práctico del modo en que ese Poder organiza las relaciones entre éste, el individuo, la masa y un territorio. García Calvo es quien con más insistencia trata de pensar en el Estado, en las nociones que genera y sus consecuencias sobre la persona y sus semejantes, así como sobre el territorio.

En su estilo apotegmático, afirmativo y directo suele siempre tratar de hacer diáfano el sentido de las distintas repercusiones del poder sobre la circunstancia humana. A veces lo hace fijándose en la inmediatez más cotidiana del individuo y otras tantas desde un planteamiento general, como es el caso de un texto divulgativo:

---

<sup>1285</sup> *Ibidem*, p. 78.

*Qué es el Estado*<sup>1286</sup>, incluido en sus *Actualidades* al considerarlo una de esas «actualizaciones» prácticas de su pensamiento en casos concretos; pues como ya anticipó en su prólogo: «¿No es la actualidad acaso la epifanía propia de la eternidad?»<sup>1287</sup>. La definición que propone para el Estado es directa: es «totalitario», en tanto que es una organización en el que el «Orden» y su «Plan de la Autoridad» se cumplen en un Todo, es decir, sobre un conjunto completamente determinado y cuantificado. Es entonces como especifica que los «sacrificios» que supone la realización de un Estado necesitan una argumentación justificativa: una meta ideal, una «organización perfecta» o un Estado ideal.

El Estado es totalitario porque es la forma perfecta o cerrada de organización política, en la cual el proyecto de organización, el proyecto de un Orden establecido por el saber humano y funcionando según el Plan de la Autoridad, sólo podrá cumplirse si ese Orden se refiere a un conjunto definido y numerable, a un verdadero Todo. Los sacrificios de indecisas vidas, de pequeñas libertades, y también de otros modos de ordenación, locales, vacilantes, relativos, consuetudinarios, que el Estado requiere para establecerse son tan abrumadores y costosos que no pueden imponerse si no es con la justificación definitiva de conseguir una organización perfecta, y por tanto total en su pretensión de Orden: si el Estado renunciara por un momento a la certidumbre y totalidad de su proyecto, la enormidad de lo pagado pondría sin más en evidencia su sinsentido. Sólo el que cree en la Ciudad Ideal del Día de Mañana puede permitirse, para montar en el raso sus bloques de viviendas, arrasar las calles tortuosas y plazas irregulares y chozas y palacios y casas de vecinos de las ciudades provisionales y sin plan.<sup>1288</sup>

La llamada de atención sobre los «sacrificios [...] abrumadores y costosos» que trae consigo todo advenimiento de un Estado será una de sus constantes preocupaciones y uno de los motivos más frecuentes para sus «actualidades». Es la noción del Todo (la misma que comparte Savater, según se vio) la que hace posible encubrir los absurdos que provoca, es la meta ideal de ese Estado perfecto —exacto al de la idea— lo que permite proseguir en esa ejecución justificada del Estado sobre el individuo, la comunidad y el territorio. A esa noción ideal, que nombra con la densa tradición de la «Ciudad Ideal», se le unen todas las consecuencias del curso intencional indefinido que implica todo utopismo y que genera la idea de un destino

---

<sup>1286</sup> La primera edición fue: *Qué es el Estado*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977. Se trataba de un encargo como los demás de esta colección: Biblioteca de Divulgación Política, en la cuál también le fue encargado a Benet: *Qué fue la Guerra Civil*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976. Cuando lo incorporó a *Actualidades* (1980), el título pasó a expresarse en interrogación directa, con interrogantes, y ocupará el lugar inicial de ese conjunto

<sup>1287</sup> García Calvo, «[nota liminar]», *Actualidades*, p. 10.

<sup>1288</sup> García Calvo, «¿Qué es el Estado?», *Actualidades*, I, p. 28

último: el Futuro —«el Día de Mañana»—, el Progreso y todas las formas de desprecio y consiguiente «sacrificio» sobre aquello que no sea útil a sus proyecciones abstractas. He ahí una de sus denuncias recurrentes, que esta vez se concreta en la transformación de las ciudades y la construcción de la urbe aséptica llena de «bloques»<sup>1289</sup>. Así es como denuncia el amenazante idealismo de todo Estado, su aspecto permanentemente inalcanzable que lo vincula a esa serie funesta de «Futuro», «Progreso» y «Realidad», todas ellas regidas por la «Fe», como también constata la otra serie: «Dinero», «Capital» y «Crédito».

Acaso se le ocurra a alguien que ese proyecto entonces del Estado no es otra cosa que Ideal y pendiente siempre de su cumplimiento en el Futuro, en el punto límite del Progreso; y así será, si se quiere: pero ese Ideal es la Realidad misma. Pues también el Dinero, en su forma estatal o perfecta, como Capital, acaba por tomar la forma más sublime y metafísica, la del Crédito, esto es, la Fe —por igualar los nombres bancario y teológico de lo mismo—, que es también ideal y pendiente siempre del Futuro; y sin embargo, ¿quién se atrevería a negar por ello realidad al Capital?<sup>1290</sup>

La abstracción más absoluta en que se fundan las nociones del Estado consiguen, en un punto, que sean tomadas como «realidad» e incorporadas a la supuesta «Realidad»; como sucede con la «realidad» del «Capital». Es así como la concepción de la «Realidad» difundida por lo establecido es concebida como mera construcción ideal, resultado de reducir forzosa e interesadamente lo existente a determinadas categorías. A partir de esto denuncia otra de las derivadas de este Estado: su necesidad de convertir todo valor humano o natural en Dinero, en algo cuantificable, como forma de sumisión de todo lo existente a ese «Orden total o ideal». Ante ello, lo intraducible a elemento numerable o funcional para ese plan perfecto, queda descartado.

Y bien, si el Estado es totalitario, el Estado ha de ser capitalista, según la definición del Capital que arriba he pergeñado: pues, por un lado, cualquier aparición o resto de riquezas que no estén todavía convertidas en Dinero, para ser así debidamente numeradas y computadas en las Estadísticas, es algo que está amenazando de inseguridad a la Ordenación y estorbando el cumplimiento de su Plan

---

<sup>1289</sup> Son numerosas los temerosos avisos ante el peligro de las ciudades que admira por el peligro de que sean víctimas del sistema. En numerosos casos lamenta los estragos sufridos por su Zamora natal y, en otros, lanza un elogio como el que hace a Sevilla, revestido de una inquietud bastante profética (es 1980): «[...] de mis años de Sevilla, del 59 al 64, ciudad tan ciudadana (¡guárdela el cielo y la inteligencia de su pueblo muchos años contra los planes de los hijos progres de los señoritos de antaño!) [...]», García Calvo, «[nota a la 2ª parte]», *Actualidades*, p. 65.

<sup>1290</sup> *Ibidem*, p. 29.

de Orden total o ideal: ¿qué hacen en este mundo sino estorbar una zarza de moras o una laguna de lluvias otoñales, en tanto que no se consiga, ya por el Ministerio de la Industria o ya por el de la Cultura, llegar a saber cuánto valen, en decir qué precio tienen en el Mercado? [...].<sup>1291</sup>

Esa referencia a la imposibilidad de que los accidentes de la naturaleza puedan sobrevivir al peso del Estado y su Orden es una de las consecuencias tangibles de la noción de Estado que García Calvo alegará como prueba en muchas ocasiones. Además, su examen crítico del Estado irá dando al lector distintos componentes que este concepto requiere para ser tomado como necesario: desde la exigencia de «fronteras fijas y determinadas»<sup>1292</sup> a la «[...] unificación de la lengua y establecimiento de límites lingüísticos precisos [...]»<sup>1293</sup>, así como «[...] la necesidad de Centro, y por tanto una distribución radial de un modo u otro de las redes de transmisión de órdenes desde ese Centro, que es lo que asegura el mantenimiento del Orden de la unidad estatal entera»<sup>1294</sup> o, por otra parte, una «Ley», que sirva para la «sumisión de la posible vida indefinida a una norma fija, intemporal [...]»<sup>1295</sup> y, por último, «[...] una gran extensión territorial y una gran cantidad de gente [...] lo bastante grande para que necesite un sistema de ordenación central o “desde arriba” y por consiguiente una distinción entre administradores y administrados.»<sup>1296</sup>. Sin duda son factores que siempre han sido los que han contribuido para dar una motivación y justificar o dar consistencia a la configuración del Estado moderno. De alguna manera todos estos componentes son la antítesis del tipo de horizonte sin Estado o Nación que García Calvo planteará en su *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana*, así como en algunos aspectos del *Comunicado URGENTE contra el Despilfarro*.

Para el cumplimiento de todo ello, describe un instrumento: la «Ideología» como la forma en que el Poder formula uno de sus factores que ya ha señalado: su «justificación», sin la cuál pudiera quedar demasiado obvia su arbitrariedad. Lo interesante es ver como García Calvo desvela la clave del éxito de esa justificación, lo cuál es el gran objetivo de toda posible prospección en lo establecido para conseguir su desacato. Ese éxito rotundo de tal justificación radica en: haber logrado un aspecto de mera «objetividad» en sus argumentos y así conseguir ofrecer su cuestión —el

---

<sup>1291</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>1292</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>1293</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>1294</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>1295</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>1296</sup> *Ibidem*, p. 47.

Estado y sus consecuencias— como una «Necesidad Natural» frente a una caótica y peligrosa «Naturaleza».

Pero, como corazón de la Cultura, la Ideología: que es simplemente la forma desapasionada de la justificación. Todo ejercicio de Poder necesita justificación, y tanto más si es un Poder con derecho de pena de muerte sobre sus sujetos; pero la forma de justificación que el Estado en su más perfecta constitución le corresponde es aquella que se presenta como perfectamente objetiva, como mera exposición de los hechos tal como están dados en la Realidad. Y la función central de la Ideología consiste en afirmar y presentar una Naturaleza y una Necesidad Natural, justamente en la medida que el Estado va reduciendo cualquier cosa natural o no estatal que antes de Él o por fuera de Él pudiera haber a formar de hecho parte de su Todo y a estar a su Régimen sometida: la Fe en una jungla exterior, donde los hombres, si se les dejara sueltos, por la Ley de la Jungla y sus instintos naturales se pondrían a comerse los uno a los otros, la Fe en un caos primitivo y siempre amenazante, en el que caeríamos si no fuese por la Providencia del Estado que lo organiza y lo domina, [...].<sup>1297</sup>

Para García Calvo esta «Ideología del Estado», que entiende como «religiosa» porque necesita expandir una «Fe» hacia distintos presupuestos, en el moderno Estado se aparece bajo la advocación de la «Ciencia», es decir y como ya ha avisado, para lograr la apariencia de exacto conocimiento «objetivo». Esta «Ciencia positivista» es la que logra taponar las «preguntas y curiosidad» hacia lo desconocido y así afianzar la idea de un Todo omnicomprendido que puede hacer que esa «Fe», necesaria para sostener la noción de «Estado», se aparezca como la mera exposición de unos hechos.

Por eso la Ideología que al Estado en su pleno desarrollo corresponde no será ya una Ideología religiosa, ni siquiera ya política, sino la Ciencia. Pues es sólo la Ciencia, positiva, recubridora de la pregunta y curiosidad sobre los misterios sin fin de lo no sabido (aunque cabe decir que es justamente la pregunta y el descubrimiento de contradicciones en lo ya sabido lo que sirve de motor para que nuevos sistemas de la Ciencia positiva se desarrollen), la que puede asegurar la cerrazón y el régimen de un Todo que pretende comprender en sí los infinitos, y la que puede imponer la Fe que el Estado, como el Capital, necesita para su sustento y desarrollo, sin que tenga que aparecer como Fe ninguna, sino como descripción objetiva de los hechos: la forma más perfecta de la Necesidad. Establece el Estado, por medio de la Ciencia a su servicio, las Leyes Físicas, a fin de que su Ley legal se obedezca, no como Ley del Rey, sino como Ley de Dios, como Ley Física. [...].<sup>1298</sup>

De manera que la «Ciencia» como «Ideología del Estado», cuando obtiene esa presencia de estricta objetividad de unos hechos fielmente descritos, logra el mayor recurso posible: aparentar absoluta «Necesidad» y acabar con cualquier apariencia de

---

<sup>1297</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>1298</sup> *Ibidem*, p. 55.

su contingencia, de su arbitrariedad o de la verdadera Fe que encubre. La comparación de las tipos de leyes a las que alega son definitivas para clarificar esa manipulación que alcanza el Poder a través de la Ciencia, con el subterfugio de la Necesidad: para que sus Leyes no parezcan «Ley del Rey», o sea, arbitraria, humana y contingente, se formulan de manera que aparenten ser una «Ley de Dios» o «Ley Física», o sea, objetiva, sobrehumana y necesaria. Se confirma, por tanto, el mismo planteamiento con el que Sánchez Ferlosio discutía aquella cita machadiana y otra bíblica, denunciando esta misma equivalencia entre la «verdad de Agamenón o del rey» y la «verdad de su porquero o de Dios», que es de lo que alerta aquí García Calvo.

## LA PISTA DEL DETERMINISMO MATERIAL

Una de las labores *arqueológicas* para desautorizar algún discurso dominante será el de hacerse cargo de la «determinación material» que condiciona algún objeto en los que el ensayo quiere fijarse, sea para hacerse cargo de tal determinación y con esto describir alguna de sus consecuencias en forma de hechos o discursos; o bien para, haciéndose cargo de esos condicionantes, intentar matizar su importancia y así descubrir otros aspectos del objeto que escapen a ese factor. Este recurso al prisma determinista también suele demostrar su eficacia porque, a la vez que puede explicar ese objeto, también señala —por consonancia— a los condicionantes materiales tanto del propio yo ensayístico como de su lector, suscitando de nuevo el gesto autorreflexivo de uno y de otro, en estos parámetros.

Desde esta perspectiva Fuster, en su artículo «El treball i els anys»<sup>1299</sup>, plantea cómo el desarrollo de la medicina y la correspondiente prolongación de la esperanza de vida lleva a que la juventud no pueda acceder con facilidad a un ascenso en las estructuras de poder o laborales, poniendo como contraejemplo el caso del s. XVI en que tres de los grandes gobernantes de Europa accedieron y desarrollaron buena parte de su reinado en plena juventud, pues en 1524 coincidieron: Enrique VIII de Inglaterra (34 años), Francisco I de Francia (30) y Carlos I de España y V de Alemania (25). Se servirá de esto para constatar la presencia de otro tipo de

---

<sup>1299</sup> Fuster, «Els treballs i els anys», *Babels i...*, pp. 305-308.

materialismo que trastoca el preponderante «materialismo dialéctico» —tan en boga en su momento— y avisa que: «[...] Abans que “dialèctic” i “històric”, el materialisme és “biològic”. [...]»<sup>1300</sup>. Esta visión de los condicionantes biológicos que subyacen y emergen en determinados fenómenos y discursos es una de las ópticas en las que más se apoya el ensayar fusteriano.

Sin embargo, hay algún caso en que se pone en guardia sobre este criterio tan ambicioso, que pudiera reducirlo todo a mera biología. Eso es lo que le sugiere un caso mínimo de este discurso *biologicista* que pudiera pretender una definición del individuo sólo a partir de sus presupuestos científicos. El punto de arranque es una frase de un biólogo que viene a sorprender a su lector identificando a la «civilización» como el causante de una supuesta degradación de la «especie humana» debido a la ruptura de la «selección natural» que ha provocado el avance científico.

«El dèbil, com el vell, és un producte de la civilització.» La frase, llegida així, aïllada i sense precaucions, té un lleu aire paradoxal. La firma un biòleg de categoria: Jean Rostand<sup>1301</sup>. [...].<sup>1302</sup>

Como suele hacer, se sumerge en la lógica de ese discurso ajeno que se le ha aparecido para detectar la coherencia de tal afirmación y verificar la sustancialidad de los temas propuestos. Incluso parece que esté fundamentando aún más la inquietante sentencia del biólogo y termine por glosarla casi sin matiz. Mas, en un punto, se desliza el sarcasmo que anuncia la contradicción de las palabras del biólogo. En primer lugar se fija con sorna en el propio gesto del biólogo alarmando a los demás ante el fenómeno y proponiendo «soluciones», indicando cómo al mismo tiempo no puede proponer la eliminación del causante de tal problema: por ejemplo, «un retorn a les cavernes o a la pesta negra» (incrementando así el sarcasmo antes de desatarlo del todo), por la imposibilidad de revertir los progresos de esta civilización.

---

<sup>1300</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>1301</sup> El parisino Jean Edmond Cyrus Rostand (1894-1977) combinaba su labor como biólogo y su inclinación a la escritura y el pensamiento, e incluso fue miembro de la Academia francesa. De manera que fue conocido tanto por su actividad científica como filosófica, así como por sus obras de divulgación científica. Esta mezcla de factores le hizo abrir debates como los de la «eugenesia», de la que si por una parte alertaba de sus peligros, por otra apostaba por una «eugenesia positiva» como ocurre en sus *Pensées d'un biologiste* (1954), con el que se ganó una fuerte polémica al apoyar la esterilización de individuos con graves patologías mentales, acercándose a lo que planteaba una de las primeras leyes de la Alemania nazi en 1933. De este libro procede la frase que discute Fuster en este ensayo.

<sup>1302</sup> Fuster, «Civilització i salut», *L'home, mesura...*, p. 238.



La civilització, per tant està posant en perill la consistència mateixa del gènere humà. En conservar amb vida i salut enormes quantitats d'homes i dones físicament poc valuosos, els brinda l'oportunitat de prolongar en la seva descendència el seu propi i persona demèrit vital. [...] Per un cert instint professional, tal vegada irreprimible, els biòlegs, que en la seva vida privada deuen ser uns senyors dotats d'una benignitat exemplar, s'espanten davant la perspectiva de la decadència de l'espècie, i donen curiosos crits d'alarma, i fins proposen fórmules pràctiques per a reduir el mal. Com és lògic, no gosen proposar un retorn a les cavernes o a la pesta negra. La civilització és irreversible. [...] Tots recordem amb quanta i quina virtuosa indignació els nostres mestres d'escola ens explicaven els bàrbars costums d'alguns pobles antics, de gran vocació guerrera, que solien estimbar els seus ancians inútils i les criatures poc robustes, i sanejaven així el cens electoral. La societat actual es basa, justament, en una actitud oposada. [...].<sup>1303</sup>

Tras las «cavernas» o la «peste negra», el siguiente ejemplo que aduce para dar cuenta de otra solución del pasado remoto que también resolvería la inquietud del biólogo, sirviéndose ya del todo de la chanza, cuando deja caer que a través de esa aniquilación de los *indeseables*: «sanejaven així el cens electoral». Con ello, comparte su recordad lección escolar en la que debía aparecer, seguramente, el caso por antonomasia de este tipo de cribaje: la antigua Esparta, la antítesis del trato actual ante la vida de los dependientes.

Pero llegado a este punto, empieza a mostrar su sospecha ante este razonamiento que ha aceptado en buena parte. Pero es entonces cuando pone en práctica el aviso que había lanzado en otra ocasión al referirse a la labor del ensayista: «L' "assagista" té, costat per costat, dos aliats i dos enemics alhora: el científic i el filòsof...»<sup>1304</sup>. Pues si es verdad que ambos le han servido de «aliados» para comprender y usar los dos materialismos (el biológico y el dialéctico) para acercarse a determinadas cuestiones en su ensayo, como en este caso ante la idea de Rostand. Pero en un momento dado, ese mismo «especialista» puede revelarse en su «enemigo», al reducir el objeto humano a estudio a un diagnóstico excesivamente «simplificador y esquemático». Es el caso de esta convicción del científico francés, a la que sólo al final de su ensayo pretenderá contradecir, no con la grandilocuencia de un pomposo argumento metafísico sino, desde su simple opinión inmediata e «inocente».

[...] Però sospito que, tot i ser veritat allò que els biòlegs expliquen sobre aquestes coses, no tenen «raó». En matèria de qüestions humanes, ningú com un especialista no és més propens a la simplificació i a l'esquema. I, sense necessitat de recórrer a

---

<sup>1303</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>1304</sup> Fuster, «Introducció [al vol. IV de *Obres Completes* (1975)]», *Assaig*, I, p. 19.

principis solemnes ni a superxeries filosòfiques, se'ls pot objectar, amb tota innocència, que l'home no solament és biologia. L'home, a part de biologia, és història: aquesta «història» que li ha fet merèixer-se un lloc separat i solitari en les classificacions zoològiques. Parlar d' «espècie» —d'espècie a seques— referint-se a l'home, com es faria referint-se a d'altres animals, és fer trampa. I que consti que, en escriure això, no estic pensant per a res en el tuberculós Mozart, en l'epilèptic Dostoievski o el neuròtic Leonardo...<sup>1305</sup>

Una oración lacónica concentra el principio dislocante de todo el argumento científico: «[...] l'home no solament és biologia». El progreso del razonamiento —en este caso como en otros— se logra con la intermitente diseminación de este tipo de frases escuetas, que encierran en sí la relación entre conceptos y sus funciones respecto a la se somete a crisis. Tras ésta, adhiere otra: «L'home, a part de biologia, és història». En este ritmo de deducción «inocente» y elemental que huye de toda solemnidad filosófica, concluye indicando la obvia singularidad del hombre en la clasificación zoológica; ante la cual, la nomenclatura y la exclusiva óptica biológica son rudamente insuficientes. Ahí reside la «trampa» de identificar al humano *sólo* como «especie».

Siguiendo la misma factura habitual del ensayo respecto a la conclusión final, en este caso no se da más espacio para lanzar el argumento contradictor que suponga el desacato. Al contrario, aparece casi al final, como sorprendiendo al lector que había estado asumiendo en positivo lo que Fuster contaba de esa afirmación del biólogo. Pero tras soltar esas dos frases simples pero contundentes, seguido de un mínimo despliegue, en la última línea, lanza una frase irónica que, por eso mismo y por dejar abierto el final como suele hacer Fuster, consigue concentrar todo el sentido de ese rechazo de un materialismo biológico absoluto. Por eso aplica esta reducción a tres individuos a los que les resta su «història» y los limita a su «biología». Como se trata de tres grandes artistas, su traducción a parámetros biológicos no puede más que descubrir el anverso ridículo de la sentencia científica. La oración irónica provoca una sugestión cuyo destello es el lector quien deberá desarrollar esa reserva de sentido, permitiéndole acceder por su propia deducción a ese desacato. Con este tipo de mirada determinista, es como si tras la posmodernidad y la imposibilidad de soluciones individuales o colectivas, Fuster derivara de ello una «visió històrica —i irònica— de l'home», a la que le añade el eclecticismo que asume como principio, así como la conciencia de una «total autonomia de l'ètica, l'estètica i la ciència», las

---

<sup>1305</sup> *Ibidem*, p. 240.

cuales, ya definitivamente, parece que han dejado de «responder, solidàriament, entre si»<sup>1306</sup>.

Tras la anterior muestra del «materialismo biológico» fusteriano, puede perseguirse la constancia del otro materialismo, el «dialéctico». En una nueva indagación sobre una postura moral de otra autoridad cultural (muy en paralelo a lo que sucedía con Goethe o Sartre en esos otros pasajes) mas, esta vez, desde una exhaustiva lógica de determinación socioeconómica. El acicate del ensayo es el rechazo de Séneca al descanso semanal de los «trabajadores»: el Sábath hebreo o el Domingo cristiano. La primera acción para contestar a esa «Peresa judaica<sup>1307</sup>» que profería el filósofo va a consistir en situar al individuo en su espacio social: «el tal Sèneca no era “solament” un filòsof.». La clave está dada, pues la explicación de tal aserto busca en un condicionante social que es el de su emisor y que impregna toda su idea.

Lo hace, además, como anunciando una vía que escapa del concreto propósito de este ensayo, pues podría extrapolarse a tantos otros filósofos, que no sólo eran eso y cuya faz mundana «deja mucho que desear» con respecto a la solidez de su obra. Se refiere a Tales de Mileto (decano de los filósofos de la nómina occidental) como ejemplo para complementar con el de Séneca. La contraposición entre el comentario de su riqueza hecha con el «estraperlo» de aceite y su paternidad de la Filosofía, destila su habitual sorna y sirve para resituar al lector, acercándolo a la figura del filósofo cordobés como individuo coartado por su circunstancia socioeconómica.

Sèneca, per exemple, estava en contra del diumenge. Millor dit: estava en contra del fet que un dia a la setmana la gent deixés de treballar. El sever filòsof

---

<sup>1306</sup> «El plantejament és incòmode: la postmodernitat obre un túnel, del qual no es preveu ni una sortida individual —frustrat l'intent existencialista—, ni col·lectiva —a la llum d'alguna proposta integradora—. El resultat és una visió històrica —i irònica— de l'home, l'eclecticisme defensat com a principi, i una total autonomia de l'ètica, l'estètica i la ciència, les quals deixen de respondre, solidàriament, entre si. [...]», Riera, «L'escepticisme de Fuster», *Rellegir Fuster*, pp. 79-80.

<sup>1307</sup> Fuster toma esta postura de Séneca (4 a. C.- 65 d. C.) a partir de una alusión en *La ciudad de Dios* (412-426 d. C.) de San Agustín —Libro VI, capítulo VI—, en donde éste explica la opinión crítica directa de Séneca sobre el descanso del sábado por parte de los judíos, frente a la más discreta y respetuosa postura ante el domingo de los cristianos, según el santo: «Séneca, entre otras supersticiones relativas a la teología civil, reprende igualmente los ritos de los judíos, especialmente la solemnidad del sábado, diciendo que la celebran inútilmente; porque en los días que interponen cada siete días, estando ociosos, pierden casi la séptima parte de su vida y se malbaratan muchas cosas dejándolas de hacer al tiempo que debieran; [...] [Hic inter alias ciuiliis theologiae superstitiones reprehendit etiam sacramenta Iudaeorum et maxime sabbata, inutiliter eos facere adfirmans, quod per illos singulos septenis interpositos dies septimam fere partem aetatis suae perdant uacando et multa in tempore urgentia non agendo laedantur. (...)]», San Agustín de Hipona, *Ciudad de Dios [De civitate Dei]*, lib. VI, cap. XI, Rosa María Marina Sáez [trad.], Madrid, Gredos, 2007, p. 316.

hispanoromà s'indignava precisament amb els hebreus, perquè a la Roma dels seus temps eren aquests els qui començaren a propugnar el lleure periòdic per raons religioses. «Peresa judaica», deia Sèneca. Convé precisar, primer que res, que el tal Sèneca no era «solament» un filòsof. En general, en els col·legis i en les universitats, ens inculcaren unes idees molt capcioses sobre els professionals de la Filosofia: ens els imaginem com uns barons probes<sup>1308</sup>, lliurats a la reflexió i a l'ensenyança, solitaris en el bon consell i en la conducta íntegra. I la veritat és que, de fet, un gran nombre d'aquests ciutadans meditabunds «deixaven molt a desitjar», com sol dir-se. Diògenes Laerci, que va escriure la biografia d'un centenar de filòsofs antics, ens obliga, amb les seves indiscrecions, a reconèixer que la majoria d'aquells doctrinaris eren uns pendons de consideració. [...] ¿Recorden vostès el nom de Tales de Milet? Tales es féu ric estraperlejant amb oli. I ell és el pare de la Filosofia occidental. Aquest no és el tema del meu article, però hi hauria tela per a estona, si volguéssim entretenir-nos amb les intimitats dels filòsofs. La precedent digressió es justifica en l'advertència que passo a fer, respecte a Sèneca, i que explica el seu empipament davant la jornada festiva practicada pels fidels de Jehovà. Sèneca, a part de dedicar-se a deixar diners a interessos usuraris, era propietari d'enormes latifundis i d'una abundant peonada d'esclaus. Es comprèn de seguida la seva indignació en observar que, amb excuses de consciència, els seus bracers pretenien folgar un dia de cada set...

[...] Però, des del punt de vista dels latifundistes com Sèneca, la vacació equivalia a unes pèrdues econòmiques palmàries. És de suposar, d'altra banda, que un Sèneca no admetria fàcilment que un esclau pogués tenir devocions religioses. [...].<sup>1309</sup>

Tras dejar abierta la posibilidad indefinida de ese prisma económico sobre los filósofos, menciona a Séneca de nuevo, tratando de explicar ya su rechazo al descanso semanal, reincidiendo en la concreción de su coyuntura: usurero, latifundista y propietario de unos esclavos que no quería ver sin trabajar. La transfiguración decadente de la autoridad filosófica se perpetra al vincularlo con su época en donde es posible su posición socioeconómica. Por ello, trasladada la cuestión a la actualidad del s. XX, mientras en Roma el descanso dominical era una gracia inasumible por contradecir razones económicas; por el contrario en 1963, otro gran propietario —equivalente al filósofo— lo aceptaría, precisamente por esas mismas razones, pues ese descanso permite mejorar la productividad.

I és que el descans setmanal s'ha convertit en un problema sòcio-econòmic de complicats fonaments. En els nostres dies, fins el mateix Sèneca hauria convingut que l'atur setmanal dels seus operaris —imaginem un Sèneca industrial— redundava en el seu benefici, al capdavant. Aquestes dosis de repòs, ¿no serveixen perquè l'obrera mantingui en bona forma i rendeixi més en les jornades successives? I després hi ha l'oci. Perquè, de més amés del «repòs», del «descans», el diumenge —dissabte i

<sup>1308</sup> *probes*, de *provitat*, o sea: «probidad, honradez».

<sup>1309</sup> Fuster, «Descans dominical», *L'home, mesura...*, pp. 252-253.

diumenge— suposa «oci», i l'oci és, gairebé sempre, un estupend mòbil del mercat. [...].<sup>1310</sup>

Es decir que la situación actual del quehacer económico hubiera hecho algo contrario a lo que piensa en latifundista romano, pues en la era industrial hubiera comprendido que un cierto descanso y, por tanto, una directa pérdida en la producción, redundaría indirectamente luego en una mayor productividad. El descanso del obrero resultaría, al fin, en beneficio del propio capitalista, un modo de hacer un buen mantenimiento de las piezas básicas de su industria. Pero, incluso en ese «descanso y reposo» se abrirían nuevas perspectivas de rentabilidad de *negocio*, precisamente por la apertura del «ocio» del obrero. Un espacio nuevo en el tiempo del obrero en el que el sistema introducirá toda una serie de estímulos «[...] aplicades a salvar-nos de l'hòrrid buit dels diumenges. [...]»<sup>1311</sup>. De modo que aquello que un potentado romano consideraría una pérdida inasumible, actualmente opinaría exactamente al contrario: vería nuevos beneficios en esas pausas tácticas.

[...] Però els Sènecues dels nostres dies s'alegren de la «peresa judaica» —diguem-ne judaica— dels seus sotmesos, sempre que la cosa es produeixi en termes raonables. I se n'alegren perquè, en definitiva, allò que per un costat es perd, es guanya per l'altre. El mecanisme de l'economia capitalista produeix aquestes sorpreses. Tot aquest *tinglado* que s'anomena «societat de l'opulència» es recolza en les interrelacions de producció i consum, de *standing* elevat i publicitat temptadora, que la «tercera revolució industrial» promou... Sèneca —en el supòsit que això fos possible—, filòsof nord-americà, alemany, francès o anglès, de 1963, hauria filosofat d'una altra manera.<sup>1312</sup>

Al fin, el juego de trasvasar la figura de Séneca y su opinión *sabática*, a la actualidad del s. XX —constatado el contraste— sirve a Fuster para reforzar su criterio de los condicionantes circunstanciales que subyacen en cualquier producción cultural. Pues Séneca en su nueva ubicación hubiera filosofado tan distintamente como hubiera cambiado esa base material que le permitiera la misma posición de dominio. Lógicamente, tras esta afirmación se traduce el sencillo esquema marxista: la «superestructura» variaría porque habría cambiado la «estructura» y, por tanto, el

---

<sup>1310</sup> *Ibidem*, p. 253-254.

<sup>1311</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>1312</sup> *Ibidem*, p. 254.

cumplimiento del lema marxista que recuerda que es la «vida» la que determina la «conciencia» y no al revés<sup>1313</sup>.

Quizá un punto revelador de este ensayo reside en el uso extraño de esta autoridad y de sus posiciones socioeconómicas, todo ello para ilustrar, a su vez, cómo un mismo concepto establecido, en este caso económico y en consecuencia moral, varía por completo según el parámetro histórico en que se lo sitúe. Un trazo, al fin, de esa maleabilidad de las convenciones sociales, mudables no sólo por el paso del tiempo sino como una repercusión más de las transformaciones vertiginosas que implica el capitalismo, como si por detrás latiera esa otra afamada advertencia marxista que encontró su expresión más emblemática: «Todo lo sólido se desvanece en el aire»<sup>1314</sup>.

Con esto se puede comprobar el juego del desacato fusteriano que encuentra en el instrumental materialista un prisma con el que contemplar al sesgo la realidad cultural. La sugestión y la perspectiva inusitada que suscita esta lectura *arqueológica* de las determinaciones constituye una de las herramientas más recurrentes del ensayar fusteriano, situándose a sí mismo —como sucedía con Séneca— en la coyuntura de su época, inundada de marxismo. Demostrándose así uno de los procedimientos con los que el ensayo realiza sus averiguaciones. Este sería un paradigma de cómo Fuster siempre trata de observar «l'home històric i biològic» que como tal nunca es capaz de tener «prou distància» para poder asegurar «l'objectivitat i l'asèpsia en els propis judicis»<sup>1315</sup>. Por eso toma la ironía como «contrapunt estilístic a l'escepticisme epistemològic» que asume y que le ofrecerá una «mínima distància focal» con el objetivo de «aproximar la raó al sentit comú». Con tal ironía «s'avaluarà

---

<sup>1313</sup> «La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponde pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.», Marx y Engels, *La ideología alemana* [*Die deutsche Ideologie*] (1846), Madrid, Akal, 2014, p. 26.

<sup>1314</sup> «Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas con su cortejo de creencias e ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.» Marx y Engels, *Manifiesto del Partido comunista* [*Manifest der Kommunistischen Partei*] (1848), *Obras escogidas*, vol. I., Moscú, Editorial Progreso, 1976, pp. 112-114.

<sup>1315</sup> «Fuster considera l'home històric i biològic —orteguianament circumstanciat—, i que no disposa, per tant, de prou distància —ell en deia, parafrasejant Voltaire “el punt de vista de Sirius”—, per garantir l'objectivitat i l'asèpsia en els propis judicis. [...]», Antoni Riera, «L'escepticisme de Fuster», *Rellegir Fuster*, pp. 75-76.

distanciadament» en un «procés d'autoreconeixement» que se produce en la propia «exploració del seu entorn»<sup>1316</sup>. En correlació, el humor fusteriano debe entenderse como un «recurs tendent a revelar l'absurd» pero siempre practicado desde una «posició de tendresa» que puede ofrecer «intencions moralitzadores»<sup>1317</sup>.

Suele centrar su tiro hacia los discursos éticos en tanto que siempre están fundamentados en «prejudicis ideològics» que se corresponden con su «superestructura política o econòmica», lo cual es para Fuster un constante: «tret comú» de «totes les ètiques» y es lo que las hace «idèntiques les unes a les altres»<sup>1318</sup>. Como se ha visto, suele analizar las realizaciones de esas éticas sirviéndose de distintos instrumentos del materialismo dialéctico. Mas, a pesar del sutil rendimiento que le saca, considera esta corriente del materialismo filosófico como afectada por una «contradició *in terminis*», pues en tanto que es dialéctico este materialismo está «assimilat al pensament metafísic» que tanto detesta. Es por eso que suele decantarse a admitir más bien un materialismo que sea «objecte de les ciències naturals», como el biològic<sup>1319</sup>. Un mismo recelo que también extiende hacia los sistemas racionalistas, hacia los que alza una «funció defensiva» con la que los pretende «subvertir mitjançant el joc de paraules o paradoxa». Porque siempre demuestra una gran prevención ante «la capacitat referencial d'uns determinats tipus de llenguatge», ya sea el del «positivisme lògic» o el de «retòriques oficialistes». Contra las cuales, despliega toda una «sèrie d'estratègies subversives de la paraula establerta» en la cual,

---

<sup>1316</sup> «La ironia, doncs, serà el contrapunt estilístic a l'escepticisme epistemològic professat, i li permetrà la mínima distància focal per tal d'aproximar la raó al sentit comú. En comptes d'autoexaminar-se, alhora, com a subjecte i objecte —per a ell, una pretensió ultralírica o filosòfica—, s'avaluarà distanciadament —irònicament— dissolt en l'entorn, en un procés d'autoreconeixement en l'exploració del seu entorn.», Riera, «L'estil de les idees», *Rellegir Fuster*, p. 111.

<sup>1317</sup> «Cal, doncs, considerar l'humor, en Fuster, com un recurs tendent a revelar l'absurd des d'una certa posició de tendresa no exempta d'intencions moralitzadores. Així, reivindicarà un humor, segons que deia, progressivament en desús per causa de l'alta consideració moral en què es té l'home contemporani.», Riera, «L'estil de les idees», *Rellegir Fuster*, p. 117.

<sup>1318</sup> «L'argument *immoralista* consisteix a fer descansar els discursos ètics en prejudicis ideològics, que són, alhora, fonament i suport d'una, diríem, superestructura política o econòmica; tret comú, segons que diu, de totes les ètiques, i que les fa idèntiques les unes a les altres.», Riera, *La raó moral de Joan Fuster*, pp. 120-121.

<sup>1319</sup> «Altrament, considera inadequada l'adaptació que Marx fa de la dialèctica hegeliana: inadequació que és donada en aplicar-la Marx, no per a uns propòsits metafísics, sinó per al coneixement dels fenòmens naturals. En uns altres termes: el *materialisme dialèctic* representa, segons Fuster, una contradició *in terminis*, ja que, com a dialèctic, és un *materialisme* assimilat al pensament metafísic; i no admetrà cap altre *materialisme* que aquell que no sigui objecte de les ciències naturals.», Riera, *La raó moral...*, pp. 67-68.

juegan un papel fundamental en su caso como en el tono general de todo ensayismo: el «llenguatge ordinari, l'oralitat col·loquial i el seu dialogisme medul·lar»<sup>1320</sup>.

Así es cómo la función del ensayo, en su incursión en el objeto establecido, se centra o bien en una labor desmistificadora, ya sea en una perspectiva más cercana a lo verbal, como también en un punto de vista más arqueológico; en el sentido de rastrear esos discursos del dominio que están sedimentados y por ello suelen ser aceptados sin someterlos a ningún examen. Esta acción rastreadora se centrará, pues, en todo aquello que emana del poder, desde las nociones del individuo y la identidad, como la presencia del dominio en según qué dilema moral, así como en todas las ejecuciones prácticas de un estado. Lo cual lleva a realizar una determinada consideración de los objetos analizados con la perspectiva del determinismo material que los condiciona.

---

<sup>1320</sup> «[...] Antoni Riera destacava recentment en el pensament fusteria una “funció defensiva respecte als sistemes *racionalistes*, els quals procurarà de subvertir mitjançant el joc de paraules o paradoxa”. Les prevencions de Fuster davant la capacitat referencial d’uns determinats tipus de llenguatge —com a cas excels el que va ser beatificat pel positivisme lògic, però també el de les retòriques oficialistes— el mena a engegar, ben conscientment, una deliciosa sèrie d’estratègies subversives de la paraula establerta. El llenguatge ordinari, l’oralitat col·loquial i el seu dialogisme medul·lar en són punts bàsics de referència per a aquesta estratègia de la subversió. Des de la perspectiva de l’analista del discurs, el balanç de la seua prolongada gestió amb les paraules resulta autènticament impagable.», (cita de Antoni Riera, «Fuster in fabula», *Els Marges*, 38, 1987, pp. 33-34), Salvador, «El conversacionalisme com a estratègia discursiva», *Fuster o l’estratègia del centaure*, p. 158.





# III

## EN UN DISCURSO



## III.1. LO INTENCIONAL



## FICCION DE CONCIENCIA INTENCIONAL

### EXPERIENCIA HACIA UN OBJETO

El «máximo maestro de esta forma» debe considerarse como «el más afortunado de todos los creadores», eso cree Lukács cuando piensa en Sócrates. Todo esto se basa en el hecho de que este maestro, Sócrates, se alzó como «el hombre cuya naturaleza y cuyo destino» se convirtieron en la «esencia y destino de su forma» y que tiene la virtud de vivir «en su inmediata proximidad». Pues se da en él una fuerte «concordia de esta vida y esta forma», de manera que sería posible apenas «los apuntes más secos», más que «mediante su maravillosa configuración o dación de forma» lograr esta misma «paradigmaticidad» que contiene su discurso. Lukács entiende de alguna manera que Platón, al encontrar a Sócrates «pudo dar forma a su mito», de suerte que puede «utilizar su destino como vehículo de sus preguntas a la vida sobre el destino», así, la «vida de Sócrates» sería la «típica» para la «forma del ensayo», adecuándose de tal manera como vía para este género, como no ocurre con otro género<sup>1321</sup>.

Una de las concepciones de la obra literaria, con cierto resabio fenomenológico, es aquella que la considera como un «hecho» que pone en acto la trama de signos que constituye esa base propuesta por la obra literaria. Esta vivificación o puesta en acción de tal base de signos tiene como resultado la formulación de una «ficción de conciencia o de experiencia»<sup>1322</sup>. Es decir, que el lector parte de su propia conciencia (o su experiencia, que lo mismo es), con toda su subjetividad y la introduce dentro de un marco, molde o impronta que es la que está

---

<sup>1321</sup> «[...] El máximo maestro de esta forma ha sido también el más afortunado de todos los creadores: el hombre cuya naturaleza y cuyo destino eran esencia y destino de su forma vivía en su inmediata proximidad. Es posible que con los apuntes más secos, no solo mediante su maravillosa configuración o dación de forma, se habría podido conseguir esa misma paradigmaticidad: tan intensa es aquí la concordia de esta vida y esta forma. Pero Platón encontró a Sócrates y pudo dar forma a su mito, utilizar su destino como vehículo de sus preguntas a la vida sobre el destino. La vida de Sócrates es la típica para la forma del ensayo, tan típica como difícilmente lo será otra vía para otro tipo de poesía, con la única excepción de la tragedia de Edipo. [...]», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», pp. 55-56.

<sup>1322</sup> Tomo el concepto de «ficción de experiencia o conciencia» de Joan Ferraté: «El supuesto formal, en la poesía es, pues, el simple marco de la experiencia, o, si se quiere, la ficción de la misma, ficción indeterminada hasta tanto no se aplique y ejerza sobre los contenidos proporcionados por el mensaje. La ficción de experiencia es, pues, el supuesto o constante formal de la poesía.», en Ferraté, «Lingüística y poética» (1965), *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 391.

fijada por la obra literaria a través de su red de signos. Este molde no adquiere sentido si no recibe una particular conciencia-experiencia de alguien específico que aporte su subjetividad, ajustándose a la forma y límites que impone esa obra y, así, la actualice y la vivifique, cumpliendo el ciclo completo de la obra literaria, al conseguir alzarse como hecho culminado. Esto es, como un acto que tiene la virtud de lograr una conciencia-experiencia determinadas por la obra, pero con un contenido específico que es el que aporta la subjetividad de cada conciencia real, al ser inoculada en esa propuesta lingüística o en ese encofrado de signos.

De manera que el aspecto incontrolable de este «hecho literario» reside en este factor doble: por un lado impone una base delimitada —la base objetiva de los signos y su orden— mas, por otro, la experiencia subjetiva y la reacción específica de cada una de las conciencias en las que se cumple el ciclo de este hecho es siempre particular en cada caso y, en consecuencia, esa base de signos siempre está a la espera de producir ese acto. Pues siempre es nuevo y distinto, de manera que constantemente se cumple en cada lector y permanece latente para cumplirse tantas veces como un lector acuda a él para accionar sus signos y ocasionar esa «ficción de conciencia-experiencia».

Si se da por viable esta hipótesis del objeto literario como «acto» que tiene como finalidad el cuajado o formalización de una «ficción de conciencia», al contemplar el caso del género del ensayo habría que añadirle una característica consustancial a éste: la «ficción de conciencia» que se alcanza es una conciencia que piensa *acerca de* unos objetos desde la subjetividad y con una función de desacato — como se ha ido viendo. Mas, en un sentido más general desde la hipótesis de esta «conciencia», se puede apuntar que es una conciencia que *va hacia* ese objeto y su objetivo: dar una visión de esa cosa en desacato con el discurso impuesto. Quizá el que más ha insistido en pensar en su género, Fuster, lo manifiesta sencillamente al presentar uno de sus primeros libros de ensayos<sup>1323</sup> en el que parece advertirle a su lector de las singularidades de este género, del que supone que tienen poca noticia de sus parámetros. Para empezar, avisa de su carácter discontinuo: «fragmentari» sumado a que la subjetividad es la base desde el que se emite: una «parcialitat» que es

---

<sup>1323</sup> Se trata de *Les originalitats* (Barcelona, Barcino, 1956) que puede considerarse el segundo libro plena y sencillamente ensayístico, después de *El descàredit de la realitat* (Palma de Mallorca, Moll, 1955).

un «avantatge» y, finalmente, hace evidente la singular dinámica de esta ficción de conciencia.

En descàrrec, he de dir que, fet i fet, l'assaig és un gènere literari que podríem qualificar de fragmentari. Obliga a la parcialitat. Però aquesta parcialitat constitueix el seu avantatge. Parlant en puritat. Però aquesta parcialitat constitueix el seu avantatge. Parlant en puritat, l'assaig no és mai *sobre* sinó *cap a* un tema. Un camí per comprendre'l: un camí entre d'altres: un que exclou y ens força a renunciar, de moment, als altres camins.<sup>1324</sup>

Podría decirse, pues, que su dinámica no es la de una obra cerrada «*sobre*» un objeto, sino, un acto en marcha «*hacia*» un objeto. La sencillez con la que lo sugiere no le resta precisión al indicar un rasgo quizá demasiado global como para hacerse patente en un acercamiento inmediato a un caso ensayístico. Siguiendo con la lógica de la «ficción de conciencia-experiencia», combinada con el candoroso aviso fusteriano, se puede proponer la hipótesis que el molde de experiencia propuesto por la base de signos de una obra ensayística es el de una conciencia-experiencia que va *hacia* un objeto. Esa referencia al «camino» cobra así un sentido mayor que el de la habitual metáfora vinculada a la obra literaria, un *camino* en el obvio sentido de transcurso y su doble posibilidad: la búsqueda de un objetivo que imanta la trayectoria y, al tiempo, la experiencia inherente de tal proceso dinámico, con independencia de esa destinación.

A este signo binario del camino, le añade el aviso de su carácter contingente, su consustancial singularidad: es «uno» de los caminos posibles, que en su especificidad (y por ella) puede permitir la comprensión de ese tema u objeto. Mas, al ser uno en concreto entre tantos, se debe ser consciente de que, como tal, excluye y fuerza a renunciar a otros caminos, mientras dure la acción de ese «acto» que supone la fingida «conciencia-camino» en que consiste ese ensayo. Se trata de la inseparable consecuencia de concretar un tipo de acercamiento hacia un objeto: un camino excluye a otro de momento, pero es el único modo de abrir una vía certera hacia eso que se quiere conocer —he ahí la contingencia que concierne a todo ensayo, paralela a la subjetividad.

Con todo ello, siguiendo el supuesto teórico anterior, se podría añadir que la ficción de conciencia-experiencia que se formula en el caso del ensayo es el de una conciencia-experiencia «intencional», debido a que en su conjunto contiene y recrea

---

<sup>1324</sup> Fuster, «Pròleg», *Les originalitats*, p. 100.



el proceso meditativo «hacia» esa meta determinada a la que se dirige su «camino». Esa es la distinción clave con respecto a cualquier otro tipo de prosa de ideas, pues en el caso del ensayo nunca tiene sentido presentar «directamente» su objetivo alcanzado, sino hacer que en el propio texto parezca acontecer la gestación misma de este tránsito hacia ese objeto perseguido.

De alguna manera y retomando el sentido doble del «camino» al que aludía Fuster, se puede decir que lo central en este género, donde está su mayor sentido, es en la recreación de ese «transcurso» incitado por el acecho a un objeto. Se trata de exhibir el peregrinaje mental de esa «conciencia intencional», como si estuviera acaeciendo en ese momento; mientras que es más secundaria la presentación del «resultado»: la conclusión de esa función desempeñada sobre el objeto del caso, lo cual, nunca es la zona principal del quehacer ensayístico.

Ese «ir hacia» es su espacio matriz porque en éste es en donde se desarrolla la voluntad de estilo del ensayista, donde se ejerce la función del desacato y el lugar en que se intenta atraer la atención del ensayista a través de todas esas estrategias que giran en torno de la subjetividad compartida entre yo ensayístico y lector, todo ello para tratar de insertar en su receptor el propio curso reflexivo de ese molde de conciencia intencional. Es en esta zona intencional en donde se puede expandir la voz del yo y, entre otros logros, puede dar ocasión a ese destino último de toda obra literaria: el gozo desinteresado. Porque el hecho de que lo clave en ella sea el «proceso en sí», por encima de cualquier objetivo posible, suele constituir una de las orientaciones de todo objeto literario.

Eso es lo que explicaría que pudiera vaciarse de toda sustancia a algunos de los casos ensayísticos tratados si sólo se atendiera a su supuesto objetivo final. Es lo que sucedería, por ejemplo, si se reduce *El ángel del Señor abandona a Tobías* o *La construcción de la torre de Babel* de Benet a la mera exégesis profusa de unas imágenes artísticas o en, el caso fusteriano, si se pensara que en *L'home, mesura de totes les coses* o en *Babels i babilònies* sólo se persiguiera una investigación de Historia de la cultura; o, aún más, que *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité, *Las semanas del jardín* de Sánchez Ferlosio, *La inspiración y el estilo* de Benet o *La infancia recuperada* de Savater se pueden rebajar a simples estudios sobre la narratividad. Obviamente, son algo más y este «algo más» se produce, a través de muchos factores, pero siempre dentro del ámbito que abre la «intencionalidad» que lo conforma, su «proceso hacia».

Esta concentración en el «proceso» frente al objetivo buscado a veces se hace notar explícitamente en una llamada al lector ante el propio camino que está recorriendo. Savater ya había aunado esta idea de la experiencia del «transcurso» a la del narrador de historias cuando, recordando al pastor del *Poema del Gilgamesh*, da cuenta que: «[...] El narrador de historias siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror. [...]»<sup>1325</sup>. De ahí que avise que es esa peripecia hasta llegar a un determinado conocimiento de un objeto lo que añade un «goce incomparable», cuando se arriba frente al objeto que incitó su andanza.

[...] Quien vive al pie de la Acrópolis o frente al Cañón del Colorado disfruta estas maravillas de modo muy distinto que el peregrino que viene de lejanas tierras a contemplarlas y que en cada caso añade a su goce ese otro goce incomparable de ser peregrino. La alegría de reconocer es muy grande, pero la de conocer por vez primera aquello con que tantas veces se ha soñado no lo es menos, y la primera, obviamente, depende de la segunda.<sup>1326</sup>

La entidad del objeto en sí no es un factor principal del ensayo, sino que, de nuevo, lo es una vivencia del mismo por una específica subjetividad. Por eso aquello determinante es la experiencia del objeto, más que éste. El que ha peregrinado a través de un largo camino hasta llegar a él suma a la experiencia del conocimiento de ese objeto, la vivencia de haber transitado por distintos lugares y haber experimentando tantas otras cosas hasta llegar a él. Ese es su «goce incomparable» sumado al «otro goce», que viene dado de haberlo vivido como destino de una intención antes que como realidad presente. Quizá por eso, en ese «conocer por vez primera aquello con que tantas veces se ha soñado», que hace aflorar tal goce, a veces, al llegarse ante ese objeto deseado, éste no puede estar a la altura de la formidable peregrinación que ha requerido; como le ocurría al decepcionado Sánchez Ferlosio —debido a ese «efecto *turifel*»— al encontrarse en Jerusalén con el Domo de la Roca, tantas veces admirado en imágenes durante su infancia<sup>1327</sup>. Lo que sucede es que el mayor valor de ese objeto que es el destino incitador de toda una peripecia mental es haber sido el imán que ha tensado un impulso de búsqueda<sup>1328</sup>.

---

<sup>1325</sup> Savater, «La evasión del narrador», *La infancia...*, cap. I, p. 19.

<sup>1326</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>1327</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 134.

<sup>1328</sup> De alguna manera ese es el sentido de la Itaca del poema de Constantinos P. Cavafis: «Itaca te dio ya la travesía. / Sin ella, no hubieras emprendido / la jornada; y no puede darte más. / Y si la encuentras pobre, no hay engaño. / Te hiciste sabio y experimentado: / ya entiendes el sentido de las Itacas. [Η Ιθάκη σ' έδωσε τ' ωραίο ταξείδι. / Χωρίς αυτήν δεν θάβγαινες στον δρόμο. / Άλλα δεν έχει να σε

Seguramente, la idea clave en esta centralidad de lo intencional en el ensayo está en un sutil rechazo a un ensayo concebido como búsqueda de un «fin» resultante. En una de sus declaraciones colectivas, García Calvo rechaza la posible separación entre «medios» y «fines» en sus utópicos «métodos y medios de la lucha por la liberación» de «Zamora y su comarca» con respecto al «Estado Español y los Estados en general». Pero, aún más, propone la refutación de la idea de cualquier «fin», pues de tal metáfora sólo le sirve el «medio», es decir, ese *proceso* que no confía todo su sentido en la consecución de un objetivo final<sup>1329</sup>.

[...] Confiamos en que en cualesquiera que tomen esa decisión comenzarán al punto a florecer ocurrencias muy similares a tal propósito, como nacidas de la comunidad de los fines mismos a que esos medios han de dirigirse. Pues, por supuesto, no sólo rechazamos desde aquí toda idea de independencia entre los medios y los fines, sino que desde aquí anunciamos formal y negativamente que no creemos en que haya fines, sino sólo, en todo caso, medios.<sup>1330</sup>

No hay «fines» que hipotequen los «medios». La impugnación a la metáfora sirve para mostrar ese rechazo a la supeditación de cualquier actuación humana a un objetivo, todavía ideal y por tanto bastante ajeno. La extrapolación al ensayo no parece demasiado forzada, a pesar de que en el caso de García Calvo su ensayo aparente siempre lo contrario: un discurso que parece proyectarse siempre hacia un fin, su repercusión en los demás. Siguiendo la metáfora, podría ser puesta del revés y sugerir que, precisamente, de lo que se trata es de convertir esa calificación de «medio» con el que se ha querido encasillar el quehacer humano (inclúyase el mismo ensayo) y convertirlo en un «fin» en sí mismo.

Algo de todo esto, en su cara explícita y en la implícita es lo que parece atisbarse en un ensayo de Valente cuyo inicio y su ambiguo título parece anunciar que

---

δώσει πια./ Κι αν πτωχική την βρεις, η Ιθάκη δεν σε γέλασε. / Έτσι σοφός που έγινες, με τόση πείρα, / ήδη θα το κατάλαβες η Ιθάκες τι σημαίνουν.], «Viaje a Itaca [Ιθάκη]», Joan Ferraté [trad.].

<sup>1329</sup> De alguna manera parece que resuena aquí el habitual rechazo a la devastadora sentencia: «El fin justifica los medios», atribuida tradicionalmente a *Il Principe [El Príncipe]* (1513) de Maquiavelo, pero que en realidad parece ser una interpretación de su lectura por parte nada menos que de Napoleón Bonaparte, que escribió la frase al final de su ejemplar. Esta inquietante lógica había sido expandida también a partir de la interpretación de los principios jesuíticos del «tanto cuanto», según el cuál se invitaba al hombre a usar todas las cosas del mundo *tanto cuanto* ayudase a conseguir un fin, rechazando del mismo modo cualquier cosa que no ayudase a tal fin; así como el otro principio «magis», según el cuál debe desearse y escogerse sólo aquello que conduzca al fin para el que el hombre ha sido creado, lo cuál le lleva a pedir siempre *más* en la consecución de la misión con la mejor perfección posible. Así lo traducía Baltasar Gracián —jesuita él mismo: «Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios», *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647).

<sup>1330</sup> García Calvo, *Manifiesto de la...*, 8, p. 55.

sea una mirada sobre el estilo pictórico de Leonardo da Vinci. Sin embargo, su título: «*Dove vola il camelonte*»<sup>1331</sup>, ya anticipa sutilmente que el *vuelo* será uno de los motivos que guiarán el conjunto. El comienzo del artículo, concentrado en la pintura de Leonardo, trata de buscar la causa de su peculiar estilo a partir de la sugerencia de un historiador del arte: su vivencia de la plenitud del «significado» se traduce en su demora en ejecutar sus cuadros, por el deseo de introducir en ellos la complejidad de aquello que sentía, lo que hacía imposible culminarlos. Se fija en esta búsqueda de la perfección inalcanzable como síntoma de modernidad.

La plétora del significado fue sentida con tal intensidad por Leonardo — según piensa Berenson<sup>1332</sup> — que lo hacía demorarse largamente sobre sus cuadros tratando de poner en ellos lo que sentía, pero no podía reproducir. De ahí que raramente los terminase. Es esa dinámica de perpetua apertura —inacabamiento— hacia una perfección que se sitúa siempre un poco más allá de sí misma uno de los elementos de la radical modernidad de Leonardo.

Tuvo éste el don de ligereza. Por eso igualó y sobrepasó a sus inmediatos predecesores (Giotto o Masaccio, Fra Angelico o Verrochio) sin dar nunca la menor impresión de esfuerzo o de superación de un obstáculo visible, como señala también Bernard Berenson.

La ligereza lo llevó, una y otra vez, al sueño de vuelo, a la identificación el ave. [...].<sup>1333</sup>

Después de mostrar esa búsqueda de la perfección que nunca se alcanza y que dejó en sus cuadros ese aspecto opaco e inconcluso, tupido en algunas zonas y como esbozado en otras<sup>1334</sup>, expone otras de sus características como es la del «don de la ligereza», un rasgo que contrasta en cierto modo con esa obsesión por la perfección. Ambos los relaciona al recordar cómo la supremacía de su estilo parece alcanzada con una extraña «ligereza», como si no hubiera tenido la necesidad de superar ningún «obstáculo». Es a partir de este rasgo que pasa a otro, por semejanza al significado de ligereza: el «sueño del vuelo». Así ha ido encadenando con coherencia, mas con delicada yuxtaposición distintos aspectos nacidos en Leonardo da Vinci: la «búsqueda de perfección», el «don de ligereza» y el «sueño de vuelo».

---

<sup>1331</sup> La frase proviene del *Codice sul volo degli uccelli* [Código sobre el vuelo de los pájaros] (1505) de Leonardo da Vinci, que trata del análisis técnico del vuelo de los pájaros pero también alberga muchas otras ideas derivadas de su interés por el vuelo, como por ejemplo el proyecto de máquina voladora más evolucionada de las que concibió.

<sup>1332</sup> Se está refiriendo al historiador de arte estadounidense de nacimiento lituano y especializado en el Renacimiento: Bernard Berenson (1865-1959) y, tal y como anuncia Valente en su nota al pie, a uno de sus libros de enorme éxito: *Italian Painters of the Renaissance* (1952) —Valente cita la edición: New York, Meridian Books, 1960.

<sup>1333</sup> Valente, «*Dove vola il camelonte*», *La piedra...*, pp. 159-160.

<sup>1334</sup> Por ejemplo el caso de su *San Jerónimo* (c. 1480), conservado en los Museos Vaticanos.

Es entonces cuando presenta la referencia que anticipaba el título y que ahora identifica con el «ave». Con esto traerá a colación un texto antropológico que a su vez cita a Mircea Eliade para explicar la importancia que en todas las culturas humanas ha tenido el aprendizaje del lenguaje de los animales y muy especialmente el de los pájaros. A partir de eso, retoma a Leonardo y su proyecto de máquina voladora: el «grande ucello», lo que le sirve para tratar el *Codice sul volo degli ucelli* que da título al conjunto, que Valente dice haber podido leer a partir de una publicación en ocasión de una representación de la comedia clásica *Los pájaros* de Aristófanes. Después añade otra alusión literaria: la de Herman Melville en la que describe los «pájaros-eremitas» de la isla Rock Rodondo<sup>1335</sup>. A esta mención le añade la del personaje-pájaro Loplop el *alter ego* recurrente en la obra plástica de Marx Ernst. Luego, sin ocultar casi la yuxtaposición cita entonces el salmo 102, un verso de Leopardi, otro de Petrarca y, al fin, una frase en prosa de San Juan de la Cruz sobre la primera de las «condiciones del pájaro solitario». Todo ello para acabar presentando el verdadero tema que va hilvanando el conjunto: el «pájaro» y su «vuelo» en la tradición occidental. Es entonces cuando se centra ya, de nuevo, en su deseado San Juan y cita los tres rasgos de la paloma de su *Cántico*.

Un pájaro cuya audaz experiencia se reconoce, sin duda, por las tres propiedades que Juan de la Cruz asigna a la paloma: «El vuelo alto y ligero; el amor con que arde; la simplicidad con que va». ¿Propiedades de la paloma o de la palabra?<sup>1336</sup>

De manera que todo el decurso de un ensayo que parecía centrarse en algún aspecto del estilo pictórico de Leonardo acaba desembocando en el dibujo de un tema tradicional recurrente, que desgrana con toda una serie de ejemplos sobre esta figura, lo cuál le acaba llevando a citar tres aspectos que el Santo atribuye a su «paloma», para finalmente sugerir si estas virtudes —«altura con ligereza, amor ardiente y simplicidad»— no son las mismas propiedades de la «palabra». Sin duda es una muestra clara del modo de devenir ensayístico, de su dinámica incierta que se emprende con una cuestión, toma un aspecto aparentemente complementario y bastante inasible, para convertirlo en central, saturando su presencia y haciéndolo

---

<sup>1335</sup> Se refiere a la novela breve sobre las Islas Galápagos: *The Encantadas, or Enchanted Isles* publicadas en prensa en 1854 y que Melville incluyó luego en su volumen recopilatorio de relatos *The Piazza Tales* (1856).

<sup>1336</sup> *Ibidem*, p. 162.

evolucionar con varias ilustraciones hasta que, al fin, hace aparecer por sorpresa la identificación de todo ese aspecto con otro, mucho más complejo; éste, por una parte parece convertirse en el objetivo último de ese ensayo mas, por otro, resulta demasiado forzado comprender todo el transcurso como un simple medio para llegar a él. Incluso el tema más presente: el pájaro y su vuelo, tampoco parecen una cuestión principal del conjunto, pues su virtud no está tanto en su contenido como en su capacidad de estructurar y suscitar toda la peregrinación de uno a otro lugar. Da la impresión de que su sentido está en ser ese hilo contingente que incita todo el despliegue verbal, generador de ese «medio» que apenas apunta a un «fin», sino que casi se ha convertido en «fin» él mismo.

Un caso paradigmático de esta trayectoria del ensayo como conciencia intencional en la que el impulso difuso de esa intención prima sobre alguna conclusión final será el ya renombrado de «La puerta del lavabo» de Benet, cuyo título anticipa —con una asepsia casi sarcástica— cómo va a abrirse toda una espiral meditativa a partir de dos molduras que decoran esa puerta, de la cual muestra una fotografía acarada con la primera página<sup>1337</sup>. Invierte un buen espacio en describir ese acicate provocador, sus circunstancias, su ubicación y la intervención con la que trató de camuflar su recargado ornato, consiguiendo lo contrario: potenciar aún más esas enigmáticas molduras.

Frente al rincón que destino a las siestas, las audiciones musicales y a una ociosidad más o menos meditativa, se halla la puerta de un pequeño cuarto de aseo, pintado de un pesado color rojo carruaje. Precisamente elegí ese color cuando, decidido a remozar la casa, me propuse mitigar la decoración un tanto rococó de una puerta de vaivén, de buena factura, que no había necesidad de cambiar y cuyo falso estofado de colores cremas y panes de oro no se avenía demasiado bien con mi pupila; así que me decidí por pintar toda la hoja con un color un tanto fuerte y pesado, que aplanara las dos<sup>1338</sup> molduras que decoran el panel y a fin de preservar la tranquilidad del ocio sobrepuesto y alejar la incómoda presencia de unos motivos decorativos que muy bien podían retener la atención y esclavizarla con esas obsesiones recurrentes a que tan dada es la mirada desocupada.

En cierto modo me equivoqué. Bajo la gruesa capa de pintura de rojo carruaje, las molduras no hicieron más que crecer como si quisieran demostrar no sólo que su rico contenido se negaba a quedar sepultado por una acción tan superficial, sino también que bajo un único e igualitario color —mucho mejor que con matices, ribetes y estofados— habían de cumplir mejor su misión de despertar mi afán indagatorio.<sup>1339</sup>

---

<sup>1337</sup> Vid. fig. 14, p. .

<sup>1338</sup> El original indica «tres» pero es sin duda una errata, pues constantemente nombra dos molduras y empieza su disertación a partir de su traducción al «Uno» y al «Dos», etc.

<sup>1339</sup> Benet, «La puerta del lavabo», *La moviola...*, p. 115.

Trataba de enmascarar esos dos ornamentos uniformándoles el color, consciente ya del poder que ambas formas tenían para atrapar la atención y obsesionar la mirada ociosa. Pero, pintadas de un solo color, lo que consiguen es todavía resaltar más sus bajorrelieves, como si estuvieran ahí dispuestos para excitar su declarado «afán indagatorio». Tras ello, empieza a prestarse a un juego de analogías que le lleva primero a clasificar cada uno de ellos, no sólo con los dos primeros números, sino con su extensa noción: «Uno y Dos». De nuevo, vuelve a sugerir la densidad sugestiva que la labor del ebanista incorporó a esos dos adornos tan distintos.

De inmediato surge el juego de la analogía emblemática: la moldura 1 representa al UNO, mientras la moldura 2 representa DOS. Y ahí quedaría la cosa si semejante oposición —cuyas derivaciones culturales se podrían llevar hasta el infinito— no hubiera sido enriquecida, a lo largo de innumerables veladas musicales, por un conjunto de sugerencias no nacidas del estudio ni de la meditación acerca de esos dos conceptos, sino más bien de la casi estulta contemplación de los rasgos de carácter con que supo adornarlos el anónimo tallista de la puerta del lavabo.

Lo que salta a primera vista es su oposición radical, la carencia de caracteres comunes; más aún, la ordenada oposición de sus naturalezas; plácida la una, convulsa la otra; luminosa y suave la primera; sombría y replegada la otra, y así hasta el infinito. [...].<sup>1340</sup>

La sugestión principal es la de esa disparidad que las opone, según su visión, en una serie de rasgos antitéticos basados en la transparencia de una y la opacidad de la otra, lo cuál (retomando la noción de los dos números) viene a sustanciar que «el uno y el dos no tienen un origen común»<sup>1341</sup>; cosa que le llevará a recordar que, contra lo que aparenta, entre ambos números no hay «prioridad cronológica» (distinguiendo entre lo ordinal y lo numeral) sino que ambos se han dado a la vez. De manera que los números no han producido ese otro ardid que denomina «falacia aritmética» (la que impone que  $1+1=2$ ).

Contra todo pronóstico, bien se puede afirmar, por consiguiente, que no existe la menor prioridad cronológica del uno respecto al dos y aun cuando sea pronto para decirlo —y para evitar las falacias que introduce la confusión entre el sistema ordinal y el temporal— no parece aventurado afirmar que todos los números existen desde el mismo instante; ningún número necesita genealogía y su situación en el sistema ordinal no supone ninguna clase de posterioridad, cronológica o de muchas otras clases. [...].<sup>1342</sup>

---

<sup>1340</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>1341</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>1342</sup> *Ibidem*, p. 119.

Aclarado esto que desbarata una concepción común y que, en cualquier caso, abre una cuestión tan poco atendida cotidianamente, pasa del aspecto numeral a otra derivada: la de la «unidad» y la «dualidad» en la que lleva a cabo una descripción de la «unidad» como entidad frágil y absoluta, casi formulada precisamente como invención artificiosa para superar la presencia permanente de la dualidad o pluralidad y, de ahí, su carácter hostil y contradictorio hacia la originaria dualidad. Con esto vuelve a poner del revés esa percepción común, que ya ha desmentido, de la preeminencia del 1 sobre el 2.

En primer lugar el dos destruye la unidad (o la impide ser), lo cual es de agradecer si se piensa que de la unidad sólo puede salir la unidad y nada más que la unidad. El quimérico mundo placentario e indivisible de la moldura 1 no dura un solo instante (el que necesita un observador ajeno para contemplar tan soberbio como fugaz espectáculo) y eso lleva inexorablemente a pensar si la unidad —la existencia solitaria de un 1— no será tan sólo sino el sueño de una conciencia envuelta por doquier por la pluralidad, nacida en oposición a ella y nunca manumitida de su vasallaje; la unidad no será tanto una de las categorías —la primera de las doce, como no podía ser menos— de su pensamiento cuanto una de sus aspiraciones taimadamente transformada en regla por su incapacidad para producirla; en ese sentido la unidad constituye el mejor ejemplo de esa función taumatúrgica de la conciencia que, para ordenar la comprensión de lo existente, necesita partir del orden de lo inexistente. [...].<sup>1343</sup>

La unidad, por tanto, como fórmula imaginaria que la conciencia concibe para enfrentarse a una circunstancia preñada de dualidad, debido a esa lógica que advierte en la mente que necesita ordenar primero lo «inexistente» (unidad inventada), antes de enfrentarse a lo «existente» (dualidad real). A partir de ahí, abre otra secuencia en la que lleva a cabo una delirante disertación del tratamiento que ha gozado en la filosofía el concepto de unidad, personificándolo en la figura de un delincuente encarcelado, desplegando para ello todo un glosario jurídico y penitenciario. Con esto, aporta a la especulación un amago de peripecia, sin otro objeto que el de dejarse llevar por el impulso imaginativo al que invitan la combinación de léxicos y su proyección sobre las nociones que vertebran esta divagación. La siguiente derivada, desde este aspecto imaginativo de la unidad que ya ha trazado, será la del «monoteísmo» como intento de aumentar las propiedades del Dios así descrito, pero

---

<sup>1343</sup> *Ibidem.*



—volviendo a los números naturales— avisa que el «1» también es inferior por sus menores propiedades.

[...] En definitiva, el monoteísmo para justificar las bondades de Dios no valdría más que otro cualquiera. Yo no creo que el 1 tenga ninguna propiedad especial —menos el deseo de que todos los demás números se extingan— sino que, muy al contrario, por ser el menor de los números naturales es el que menos propiedades tiene. El monoteísmo es una religión muy difícilmente soportable, y todas las doctrinas que —demasiado tajantemente— han partido de ese principio invulnerable al convertirse en iglesia, grey y fe se las han arreglado para politeizarse, mediante la introducción de una Sagrada Familia, una Trinidad, una Comisión de los Santos o lo que sea. [...].<sup>1344</sup>

Lo tajante de ese monoteísmo es lo que llevará a las doctrinas que partan de tal concepción a intentar atenuarla con subterfugios que lo pluralicen. Al final de toda esta centrifugación que han originado esos adornos, cierra la extensa especulación volviendo a distinguir entre los sistemas numeral y ordinal, planteando que éste último es posterior a la aparición de los números, precisamente porque la ordenación impone una operación numeral que exigiría la preexistencia de estos números. Remarcando así, una vez más, el rebajamiento general del 1 y sus variantes, poniendo del revés la percepción superficial habitual, pues es el «menor» de ellos. No obstante, añade una última analogía que vuelve a trasponer todo esto con el «individuo».

[...] Los números no están en principio ordenados, el orden vino después. Pues el orden exige una operación numérica (por ejemplo, la adición de la unidad para pasar de uno al siguiente) y para poder desarrollar cualquier operación es preciso que previamente estén los números. Así que el 1 no es el primero, ni mucho menos, es tan sólo el 1, un número con menos posibilidades que cualquier otro: el menor de los naturales.

Pero lo que si es uno es el individuo, que no sabe ver las cosas si no atiende primero a sí mismo, que nunca podrá abandonar plenamente el encierro dentro de sus límites para sumarse a cuanto le rodea; que siempre tendrá que sufrir o gozar del aislamiento que le procura una frontera insalvable. Tan sólo en ocasiones atisba que un 2, un prójimo y sólo uno, puede fundirse con él para establecer un vicario principio de identidad a través de la generación y sus primas hermanas o para entablar con él esa lucha sin cuartel que parece ser el ideal sanguinario y amoroso de ciertas titánicas parejas.<sup>1345</sup>

El egocentrismo, la introversión o el aislamiento del individuo son rasgos que pueden vincularse al 1. Esta tendencia dominante que puede verse sólo combinada con el 2 a través de un par de modalidades: la fusión con otro para lograr la

---

<sup>1344</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>1345</sup> *Ibidem*, p. 127.

«identidad» de otros 1 a través de la descendencia o la del enfrentamiento radical con ese otro. El caso es paradigmático de cómo procede esta «ficción de conciencia intencional» fijada en ser un proceso antes que la exposición de un objeto final. Por eso la simplicidad del azaroso objeto incitador (dos molduras), su arbitraria trasposición a los números 1 y 2, para luego pasar a unidad y dualidad, luego la exuberante multiplicidad de derivaciones suscitadas desde ese núcleo (con cierta lógica pero sin prurito de congruencia); así como su final sin excesiva concreción en un resultado a la altura del despliegue, sino tan sólo el dibujo de esa vaga oposición entre contrarios del 1 y el 2 o la distinta valoración que sugiere sobre cada uno. Incluso en este final —con la misma sorpresa con la que Valente abría la identificación del «vuelo» con la «palabra»—, deja caer un último desdoblamiento de ese principio en el individuo y su vínculo con otro en la relación de pareja. Una analogía desconcertante porque es más complementaria que conclusiva y remarca la disgregación de la conclusión del discurso, revelándolo casi como mera interrupción de ese curso intencional; quizá sea para dejar claro que su sentido está en este curso y no en el posible final de su trayecto.

Así consume Benet sus ensayos, un pensar que al volcarse por escrito acaba por «expandirse» o «dilatarse» en un «flujo, espontáneo unas veces, pero controlado en su caso, para no alcanzar un *final*», de forma que su ensayo acaba siendo una exacta «estructura de tensiones», consiguiéndose «una configuración única», negadora de «toda sistematicidad» y que «trabaja enfáticamente con la fórmula expositiva, llena de contrapesos y extraños paralelismos, hasta constituir su propia, vacilante, autoridad»<sup>1346</sup>. Una escritura, pues, que reconoce «lo inabarcable» y muestra cambios, sorpresas y forcejeos, demuestra una convicción firme: «escribir un ensayo no supone llegar a un resultado que finalmente se registra, sino saber conservar un proceso que se transcribe y se valora como tal». Por eso lo más característico en éste será, justamente, «el curso flexible de lo llevado a cabo»<sup>1347</sup>.

---

<sup>1346</sup> «Parece como si el pensamiento, al ser escrito, llegase a expandirse o a dilatarse en una especie de flujo, espontáneo unas veces, pero controlado en su caso, para no alcanzar un *final*. “Nunca llegarás a nada”, pero sí a concluir cierta forma. En su estructura de tensiones, la forma se hace destino y logra así una configuración única, que niega toda sistematicidad y trabaja enfáticamente con la fórmula expositiva, llena de contrapesos y extraños paralelismos, hasta constituir su propia, vacilante, autoridad.»; Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 438.

<sup>1347</sup> «El reconocimiento de lo inabarcable, el cambio súbito de rumbo, la sorpresa o la broma, el forcejeo evasivo con los conceptos —así como su hundimiento elevador, si cabe decirlo así— se corresponden con otra evidencia benetiana, que aplicaba por los demás a su narración: escribir un ensayo no supone llegar a un resultado que finalmente se registra, sino saber conservar un proceso que

Este caso en el que la meditación arranca a partir de la contemplación de dos objetos de las que se deriva una dualidad que irá replicándose, no debe hacer olvidar que este recurso, tan ensayístico según se ha visto, de «pensar de manera binaria puede ser una trampa», mas, a pesar de todo, demuestra ser «uno de los más estimulantes ejercicios de elección y depuración de una herencia formal»<sup>1348</sup>. Porque en la prosa ensayística de Benet suelen sucederse los elementos que le animan a una reflexión binaria y en ella hay que fijarse en esa «potencia ambigua y modificadora en cada detalle elegido», los cuales revelan «su pronunciamiento subjetivo», así como lo que él mismo denomina como: «la insatisfacción y la inseguridad» que le son «órganos fundamentales» para desenvainar su pensar. Esto supone una manera propia de mantenerse en lo que describe como una: «nebulosa formada con partículas de fascinación, inquietud y sorpresa»<sup>1349</sup>.

Este es el modo en que Benet traza su ficción de conciencia intencional, con esta «articulación zigzagueante» que emplea en su prosa y que «modifica paulatinamente las perspectivas», situando los objetos tratados bajo una «iluminación cambiante» y permitiendo «asomar un yo que descubre cosas». Es así como es capaz de sostener «el encantamiento propio de todos los inicios» y de «los aprendizajes» con la «frescura digna de un hombre insubordinado, amante de la gaya ciencia». O sea, cumpliendo con una combinación de unos «aspectos clásicos»: cambio de «ángulos de mira», modificación del «alumbrado» y el libre gozo de «nuevos horizontes», pueden explicar por qué el conjunto de su texto alcanza tal singularidad<sup>1350</sup>. Por eso son capaces de ejercer como verdaderos «instrumentos para

---

se transcribe y se valora como tal; lo característico es el curso flexible de lo llevado a cabo.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 437.

<sup>1348</sup> «[...] Pensar de manera binaria puede ser una trampa, pero también es uno de los más estimulantes ejercicios de elección y depuración de una herencia formal. Hay muchas y muy estimulantes oposiciones binarias en torno del arte de la novela; algunas preanuncian o completan la de Benet. [...]», Catelli, «Advertencia», *Juan Benet...*, p. 32.

<sup>1349</sup> «En el ensayo lo tangible o lo visible se reducen al mínimo, en beneficio de esas formas sinuosas y genuinamente nuevas que genera. En el teclado de Benet, percibimos esa potencia ambigua y modificadora en cada detalle elegido, un detalle que delata su pronunciamiento subjetivo, así como “la insatisfacción y la inseguridad” que son a su juicio órganos fundamentales para desplegar el pensamiento. Es su modo de permanecer hasta el final —como él decía—, en una “nebulosa formada con partículas de fascinación, inquietud y sorpresa”.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 438.

<sup>1350</sup> «Es evidente que la articulación zigzagueante de un ensayo modifica paulatinamente las perspectivas. El juego de combinaciones que resulta al recorrerlo hace situar las cosas bajo una iluminación cambiante y además hace asomar un yo que descubre cosas, hasta el punto de que el autor logra mantener el encantamiento propio de todos los inicios, de los aprendizajes, con esa frescura digna de un hombre insubordinado, amante de la gaya ciencia. Estos tres aspectos clásicos —cambiar rápidamente los ángulos de mira, modificar el alumbrado, gozar en libertad de nuevos horizontes— son aspectos de la inventiva benetiana y, aunque sean extensivos a otros ensayistas, podrían servir para

el pensar», pues todas sus obras «no son exudaciones de una tradición aceptada y celebrada», bien al contrario, se trata de «procedimientos trabajosos», que incluso pueden ser «horrisonos» y otras «bellamente incisivos», pero «siempre tensos y hasta ostentosos»<sup>1351</sup>.

Montaigne ya dio a entender que el campo de un ensayo acaba reflejando la morfología de una vida, su extraña fluencia, su densidad y su dinámica.

El verdadero espejo de los razonamientos es el curso de las vidas.<sup>1352</sup>

Este curso torrencial del ensayo se formula en Montaigne en una mezcla de «los abandonos y las astucias del lenguaje», en cómo se suceden «los entrelazados de los hallazgos y los préstamos», en la manera en que van surgiendo «los añadidos que afluyen y enriquecen», combinándose con «el bello efecto de las sentencias» o «el desaliño y el desgaire dirigido de las digresiones», que son capaces de formar «prolongaciones multiplicables»<sup>1353</sup>. Cosa que Montaigne dibuja sin ambigüedades, afirmando su adhesión al cambio y al trayecto errático.

[...] Me entrego al cambio de una manera imprudente y turbulenta. Mi estilo y mi espíritu vagabundean de la misma manera. [...] <sup>1354</sup>.

Ya se vio que la metáfora del «viaje» y el «camino» se adecuán singularmente para concebir el espíritu del ensayismo, y no por casualidad se produce una coincidencia entre esta «nueva actitud con una apología del viaje», que es valorado

---

precisar cómo y con qué artificios muchos ensayos suyos resultan tan singulares.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», pp. 436-437.

<sup>1351</sup> «Uno de los rasgos más notables en esos tramos es el modo en que al leerlos se impone la convicción de que sus variadas prosas —o a menos, sus sueños de alcanzar el dominio de varias prosas— eran instrumentos para el pensar. Sus prosas no están hechas, no son exudaciones de una tradición aceptada y celebrada, sino, al contrario, procedimientos trabajosos; a veces horrisonos (porque suenan voluntariamente mal); a veces bellamente incisivos; siempre tensos y hasta ostentosos.», Catelli, «Advertencia», p. 10.

<sup>1352</sup> [«Le vray miroir de nos discours est le cours de nos vies.», Montaigne, «La formación de los hijos» [«De l'institution des enfans»], *Ensayos*, I, 25, p. 218.

<sup>1353</sup> «El ensayo culmina, entonces, en Montaigne, en los abandonos y las astucias del lenguaje, en los entrelazados de los hallazgos y los préstamos, en los añadidos que afluyen y enriquecen, en el bello efecto de las sentencias, en el desaliño y el desgaire dirigido de las digresiones, que forman prolongaciones multiplicables.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 38.

<sup>1354</sup> [Je vois au change, indiscrettement et tumultuairement: mon stile, et mon esprit, vont vagabondant de mesmes (...)], Montaigne, «La vanidad» [«De la vanité»], *Ensayos*, III, 9, p. 1484.

como «escuela de sabiduría»<sup>1355</sup>. Cerezo se refiere a ese «gesto característico del viajero» que se vincula directamente con «el ensimismamiento meditativo y la ensoñación». Porque el individuo, «alejándose», adquiere «libertad de espíritu», favoreciendo una «lenta rumia de lo vivido» que consigue ser «re-vivido ahora a la luz de la reflexión». Esto es, según «crece esta distancia», el «viajero» va convirtiéndose en «menos prejuicioso en lo nuevo, insólito y desconocido», logrando «comparar, contrastar, juzgar» y «gustar la variedad», «realizar variaciones», pero sobre todo: «experimentar la diferencia» como fórmula para la «liberación interior de lo fijo, clauso y permanente». Por eso describe una «ironía insensible del viaje», debido a que «la prueba de la diferencia fluidifica la propia visión», convirtiéndola en «más ligera y libre», y en consecuencia, «más sensible a la enseñanza del camino», desplazándose por «un nuevo elemento aéreo»: el «aire sutil de su propia libertad»<sup>1356</sup>.

Porque la «nueva libertad» lograda en ese «camino», permite «afrontar el riesgo de la prueba». Pues, «experimentar» viene a convertirse en: «no sólo probar, sino ponerse a prueba», luego, «ensayar-se». Cerezo relaciona la «forma del ensayo» con la afinidad con «la experiencia del camino», ya que su «discursividad» demuestra un «trazo libre, ondulante y flexible», porque se convierte en una «senda que se va plegando a las irregularidades y accidentes del terreno». Es ese «discurrir a lo libre» que toma de Gracián, que responde siempre a una «fidelidad» a la «llamada del camino», que es lo que hace proseguir un «curso sinuoso», en el cual la «irregularidad viene obligada por la cosa misma de que se trata»; de modo que, en esa «marcha», el «caminante» está expectante y se deja llevar por las «incitaciones y sugerencias del camino»<sup>1357</sup>. Esa «unidad del viaje y el camino» es lo que para Cerezo traza un buen

---

<sup>1355</sup> «En el nacimiento del ensayo acuden, como parteras, dos metáforas, en las que se recoge el nuevo espíritu: el viaje y el camino. Desde primera hora se anuncia la nueva actitud con una apología del viaje, como escuela de sabiduría. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», pp. 7-8.

<sup>1356</sup> «El gesto característico del viajero tiene mucho que ver con el ensimismamiento meditativo y la ensoñación. [...] Alejándose se cobra aquella libertad de espíritu, propicia a la lenta rumia de lo vivido, re-vivido ahora a la luz de la reflexión. A medida, por lo demás, que crece esta distancia, el viajero se adentra menos prejuicioso en lo nuevo, insólito y desconocido. Puede así comparar, contrastar, juzgar. “Gustar la variedad”, como advierte Montaigne, realizar variaciones, imaginarias o no, experimentar la diferencia es el modo de producir la liberación interior de lo fijo, clauso y permanente. He aquí la ironía insensible del viaje. La prueba de la diferencia fluidifica la propia visión, la hace más ligera y libre, más sensible a la enseñanza del camino, como si se moviese en un nuevo elemento aéreo, que no es otra cosa que el aire sutil de su propia libertad. [...]», *ibidem*, p. 8.

<sup>1357</sup> «Se diría que la nueva libertad, tonificada con el aire del camino, puede afrontar el riesgo de la prueba. Experimentar significa ahora, no sólo probar, sino ponerse a prueba, esto es, ensayar-se. La forma del ensayo es, pues, muy afín a la experiencia del camino. Su discursividad, —literalmente un curso que transcurre—, tiene el trazo libre, ondulante y flexible, de la senda que se va plegando a las

retrato del «nuevo sentido de experiencia», esto es, todo un acervo de «saber de la vida» cosechado «a lo largo del camino», a través de toda una serie de «peripecias y vicisitudes» que aguardan en ese curso. Así pues, la «experiencia» será «la memoria del camino abriéndose en promesas y posibilidades de marcha», estimulando de continuo a ese «espíritu del ensayo y la aventura»<sup>1358</sup>.

De alguna manera, este género puede describirse como «la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes», según propone Jarauta. Su operación es la de «dar forma al movimiento», o sea, concebir una «dinámica» con la que se logre «reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido» pero, al mismo tiempo, «distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad», siendo esta quizá la «intención» del género. Porque así se intenta, «expresar la síntesis de la vida», mas no una «síntesis transcendental», sino más bien una «síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos de la vida». Pero, del otro lado, es la demostración de la conciencia de la «imposibilidad de dar una forma a la vida» o de «ver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura», cosa que conmina a «interpretarse como representación provisional», esto es, como un «punto de partida de otras formas y otras posibilidades»<sup>1359</sup>.

---

irregularidades y accidentes del terreno. Así también el “discurrir a lo libre”, que decía Gracián. No es mero capricho sino fidelidad a la llamada del camino lo que hace seguir al caminante un curso sinuoso, cuya irregularidad viene obligada por la cosa misma de que se trata. La marcha del caminante se deja tomar por las incitaciones y sugerencias del camino. [...]», *ibidem*, pp. 9-10.

<sup>1358</sup> «[...] La unidad del viaje y el camino expresa el nuevo sentido de experiencia, aquel saber de la vida que se recoge a lo largo del camino, al filo de las peripecias y vicisitudes del viaje. [...] La experiencia no es más que la memoria del camino abriéndose en promesas y posibilidades de marcha, incitando permanentemente el espíritu del ensayo y la aventura.», *ibidem*, p. 10.

<sup>1359</sup> «El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la que reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, esta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis transcendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos de la vida; por otro, sabe bien sobre la imposibilidad de dar una forma a la vida, de ver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura, lo que le obliga a interpretarse como representación provisional, como punto de partida de otras formas y otras posibilidades.», Jarauta, «Para una filosofía del ensayo», p. 37.

La tentativa de elaborar esta ficción de conciencia hace que habitualmente se intente representar, en la misma sucesión del enunciado ensayístico, la morfología de una conciencia real, pensando en un lapso de tiempo y en una circunstancia. Se procura alcanzar una inmersión en la pluralidad de vías que ésta emprende, su orden dispar e inesperado, la inconsecuencia de su progresión, lo azaroso de sus estímulos y de la forma de su circuito o la constante remisión al sujeto. Todos estos rasgos van apareciendo en el ensayo como modo de conseguir transparentar esa ilusión de una conciencia en marcha.

Nuevamente, aunque pueda ser un tanto forzado extrapolar las intuiciones gaitianas en torno al contar para trazar correlaciones con el ensayo, tampoco debería de extrañar que en tales sugerencias Martín Gaité disemine una serie de características que hacen patente esta recreación de la anatomía de la conciencia. Por otro parte, estas semejanzas ¿no serán exactamente otra sutil constatación de la obvia literariedad del ensayo, al coincidir con la narración en tanto ficción de conciencia? En uno de esos casos propone dejar irresuelta alguna parte del conjunto y permitir que sean posibles algunas elipsis, antes que caer en el ardid de remendar todas esas zonas opacas del relato. Todo ello por fidelidad a la verdadera hechura de la memoria, a su selectivo recuerdo de unas cosas y el olvido de otras. Esos descuidos se descubren en la vaguedad y en las trasposiciones en las que se manifiesta, en esas partes en las que la memoria se presta a una significativa amnesia.

[...] Mejor dejar cabos sueltos que poner parches. La memoria es muy sabia y sabe lo que selecciona y lo que no, lo acusa luego en las imprecisiones y balbuceos del lenguaje, en las metáforas a que acude para salvar ese vacío de lo que la atención pasó por alto. [...].

Como esa gente que se empeña en hacer recuentos fidedignos: [...]. Las cosas hay que dejarlas como se recuerdan, como surgieron, un poco en plan de río revuelto. Lo primero que tiene que aprender un narrador es a no ser exhaustivo.<sup>1360</sup>

Dejar «cabos sueltos» para ser fiel a la manera en que los fenómenos hollaron la conciencia y ésta los ha conservado en la memoria. A lo que le sigue el rechazo a todo intento de enmendar sus irregularidades: no querer indicarlo todo y saber

---

<sup>1360</sup> Martín Gaité, «Selección: la “paja”», *El cuento...*, pp. 257-258.

mantener ese «río revuelto» con el que titula, precisamente, la sección en la que aparecen estas notas. Como esta otra en que vuelve a instar a no someter a un orden ajeno esa mezcolanza del río turbulento y saberlo «abarcar» en su enunciado.

Hay que elegir, por lo visto, entre parcelar el caos y ordenarlo con la cabeza clara, cosa por cosa, o dejarlo que nos arrebate en toda su turbulencia. Te dicen que quien mucho abarca, poco aprieta. Pero yo quiero abarcar apretando. Y me doy con la cabeza contra la pared.<sup>1361</sup>

La contradicción al prudente refrán vuelve a dar su clave: «abarcar apretando», lo que quizá pudiera describir la ambición de algún proyecto ensayístico tratado —especialmente el de *El cuento de nunca acabar*— por comprender la extensión de una conciencia o de una memoria sobre algún objeto. Poco después se fija en la complejidad del pensar, contraponiéndola a la escritura, que en este caso entiende como pálido «remedo», avisándose a sí misma de la diferencia entre una acción y la otra. La conciencia de la precariedad de esa tentativa de duplicación parece asaltarle y afirma que es en el «pensar» en donde hay una complejidad inalcanzable para la escritura —tocando así una de las más frecuentes controversias teóricas en el pensamiento literario. Pero por encima de esto, pretende reproducir ese «pensar» en su escritura.

Olvidarse de la literatura es vehículo para escribir la mejor literatura. Estoy diciendo en este papel lo mismo que estoy pensando ahora. Pero no es verdad, lo estás pensando más ramificado, más complejo, a muchas más revoluciones. Escribir no es mejor que pensar, ¡qué lo va a ser!, es como un remedo. Y sin embargo, quiero fijarlo de alguna manera, a veces parece muy urgente fijarlo. Las evasiones hacia lo inefable, ¡nos han dado un resultado tan insatisfactorio y siembran tanto olvido! Pasa el tiempo y los pobres apuntes de algo sirven. Lo importante es que la urgencia de lo por decir sea grande y pegue coces.<sup>1362</sup>

Concentrada en ese deseo de fijar el pensamiento en la escritura vuelve a advertir contra la tentación de recurrir a «lo inefable», como atajo en esta ambición, y añade otra virtud: que haya «urgencia» en aquello que se necesita decir. Esta urgencia que espolea todo el enunciado tendrá su consecuencia en el choque con lo «inesperado» lo que obligará a improvisar soluciones distintas a las habituales. ¿Será éste el aire de improvisación que tantas veces pretende mostrar esta ficción de

---

<sup>1361</sup> Martín Gaité, «Caos y orden», *El cuento...*, IV, p. 262.

<sup>1362</sup> Martín Gaité, «Lo inefable», *El cuento...*, IV, p. 263.



conciencia? Algo de esto puede detectarse en lo sucedido a lo largo de *El cuento de nunca acabar* es la búsqueda de un *modo*, el cual se explora «desechando uno detrás de otro los posibles planes y teorías para contar la escritura misma de las novelas, absorbiendo lo leído y sintetizándolo» con una plasmación particular, dejando «rastros en una nota, una referencia, un nombre» y mezclándose con lo que pertenece a «la misma mano que escribe»<sup>1363</sup>. Quizá por las mismas razones por las que se da cuenta que sobre «el contar y el escribir», por tanto: «sobre la vida misma», es imprescindible: «rehuir el bloque compacto y aceptar el desafío de una “manera menos definitiva, más rota”», esto es, una manera en la que «se ponga en uso lo que se piensa más que formularlo con afán categórico»<sup>1364</sup>.

En un artículo *confesional* sobre su obra y poética literarias, Vázquez Montalbán se fija en el libro de ensayos que más marcó el arranque de su obra: *Crónica sentimental de España* Indica que fue el «collage» el procedimiento con el que pudo decir aquello que —como ha dicho Martín Gaité— le urgía decir, pero sin falsearlo para superar la censura. Un método que reconoce como la base de su escritura, que es adaptable a cualquiera de los géneros literarios que usa y se basa en la yuxtaposición de productos culturales de procedencia dispar: noble y popular; lo cuál fue sin duda el mayor hallazgo de este libro. Una mixtura que, entre otras razones, fue propiciada por ese imperativo de sortear la censura. Más adelante se decide a adentrarse en la lógica de este método de escritura y es entonces cuando vuelve a asomar el funcionamiento de una conciencia y su imitación en el discurso, cumpliendo con ese desafío de «abarcar apretando» que decía Martín Gaité.

Releída hoy, *Crónica sentimental de España* demuestra todas las prudencias con que fue escrita y las dejó tal como se resolvieron, para que consten como testimonio de aquellos tiempos en que era tan difícil, pero también tan necesario,

---

<sup>1363</sup> «[...] Y por supuesto que entonces “se fue por las ramas en que se iba bifurcando el cuento de su conflicto” y “se salió de los raíles habituales. Divagó buscando el modo. Y en eso consistió su acierto. En que exploraba el camino según lo iba recorriendo, en total carencia de teoría o plan preconcebidos” (“Desde la ventana”, p. 576), como la misma Martín Gaité fue desechando uno detrás de otro los posibles planes y teorías para contar la escritura misma de las novelas, absorbiendo lo leído y sintetizándolo en una operación química que a veces deja rastros en una nota, una referencia, un nombre, y otra es ya parte de la misma mano que escribe.», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 29.

<sup>1364</sup> «[...] Pero también presta una pista más para acercarse a su mejor ensayo cuando descubre la insolvencia de lo aparentemente resuelto, cuando asume la falsedad de las verdades desprotegidas de duda. Por eso piensa que sobre asuntos como el contar y el escribir, o sea, sobre la vida misma, es necesario rehuir el bloque compacto y aceptar el desafío de una “manera menos definitiva, más rota”, donde de veras se ponga en uso lo que se piensa más que formularlo con afán categórico.», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 15.

llamar a las cosas por su nombre y poner nombre a las que todavía no lo tenían. La mezcla de materiales culturales nobles y populares ofrece una estética del *collage* que he conservado en toda mi escritura posterior, sea cual sea el género abordado, dentro de un *filum* hilvanador que José María Castellet supo ver en el prólogo a *Memoria y deseo*, mis poemas completos, hasta ahora. Forcejearía con Jameson en su análisis del papel del *collage* en la estética de la posmodernidad, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*<sup>1365</sup>, porque yo lo concibo como la mejor resolución de la relación forma-fondo plasmando la imposibilidad de lo total, de la conciencia total y como una demostración no de un *pastiche* cultural desorientado, sino de una fase de la reorientación de la cultura mestiza. La técnica del *collage* utilizada en mi poesía, en mis escritos periodísticos, en *Crónica sentimental de España* o en *Crónica sentimental de la transición*, es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta unitaria literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la conciencia total. La Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito.<sup>1366</sup>

De manera que, por una parte, el *collage* es su forma de resolver ese controvertido vínculo en la tradicional dualidad «forma y fondo», esto es, la manera de aportar unos *contenidos* sin dejar de ofrecer también sus *formas*. Pero la fragmentación heterogénea y la textura yuxtapuesta de esta técnica tiene que servir para otra representación: la de esa «conciencia total» deseada que se sabe inalcanzable e ideal. Este tipo de mosaico dispar será la manera de trasladar fielmente la verdadera compostura de la conciencia, prosiguiendo el rechazo a la «visión total» que es sabido que Montaigne dejó claro<sup>1367</sup>. Tras lo cuál identifica esta «conciencia no total» con aquello que puede constatarse en toda su *Crónica*: los pedazos de objetos culturales de procedencia heterogénea, cultos y populares, castizos y extranjeros, etc., vienen a tomar una nueva orientación, al ser organizados en un nuevo discurso que los hace funcionar con un sentido sustancialmente distinto: es en eso en donde radica, además de todo lo anterior, ese modo de decir lo necesario trascendiendo la censura.

---

<sup>1365</sup> *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) de Fredric Jameson (1934), crítico literario estadounidense, teórico del marxismo político y estudioso de las nuevas tendencias del arte contemporáneo. La edición en castellano a la que debe referirse Vázquez Montalbán es: Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>1366</sup> Vázquez Montalbán, «Entre la memoria y el deseo. Confesiones personales sobre teoría y práctica literarias», *La literatura...*, 5, p. 164.

<sup>1367</sup> «[...] Aprovecho cualquier argumento que me presenta la fortuna. Para mí son igualmente buenos. Y jamás me propongo tratarlos por entero. Porque no veo el todo en nada. Tampoco lo ven quienes prometen que nos lo harán ver. De los cien elementos y aspectos que tiene cada cosa, tomo uno, a veces sólo para rozarlo, a veces para tocarlo levemente, y, en ocasiones, para pellizcarlo hasta el hueso. [...]», Montaigne, «Demócrito y Heráclito» [«De Democritus et Heraclitus»], *Ensayos*, I, 50, pp. 436-437.

Más adelante, vuelve a especificar qué supone el *collage* en su obra e insiste en ese sesgo que constata el escepticismo ante el conocimiento y conciencia totales de la realidad. Pero añade algo que amplía ese carácter de «cultura mestiza» que ha apuntado: la heterogeneidad de los materiales le permite esa jugosa contradicción y contraste de «códigos», al verse reorganizados en un nuevo conjunto literario. Esta colisión es la que fija esa «reorientación» de esos materiales ocurrida en su libro: las canciones citadas, los fenómenos cotidianos aludidos, las referencias culturales un poco más complejas, metidos en un enunciado que apunta a un horizonte sutilmente sociológico y antropológico, logran irónicamente indicar —*decir*— cosas que por sí solos no lograrían sugerir.

No es, por tanto, un divertimento decadentista sino ese intento de «remedar» la complejidad del discurrir de la conciencia, al que apuntaba Martín Gaité, y su esencial parcialidad. La reproducción del título que ha citado sirve para sintetizar toda esa función del *collage* en su obra que ha ido desgranando: es «memoria» en tanto que no sólo conserva unos contenidos del pasado, sino también el modo en que esta memoria los asumió y los recuerda —he ahí la «solución» a la relación de forma y fondo a la que aludía—; pero es «deseo» en tanto que su uso busca cumplir una función básicamente «esperanzada» hacia el futuro: esa memoria mimetizada en el texto, con su doble fidelidad a forma y fondo, sirve para «decir las cosas por su nombre» superando la censura y, así, vislumbrando una reacción para el futuro. Toda su *Crónica sentimental de España* está en esa doble propósito de reproducir la memoria y usarla para sugerir algo para el porvenir.

La importancia de acercarse a la matriz propia de una conciencia está en la eficacia con la que permite oponer ese enunciado a los objetos indagados, pues una «transcripción del pensamiento», que lo reproduzca «según fluye a la mente del ensayista», no puede menos que contraponerse a «la sistematización del tratado». Quizá por eso el ensayo es capaz de introducir a su lector en el «proceso generativo de las ideas», hasta el punto de que le «impide volver la vista atrás», de modo que se hace difícil todo «intento de visión de conjunto»; lo cual facilita que el verdadero «desorden» del conjunto, sea bastante «imperceptible al lector»<sup>1368</sup>. Mejor lo enuncia

---

<sup>1368</sup> «Esta transcripción del pensamiento según fluye a la mente del ensayista, se opone, claro está, a la sistematización del tratado. Pero el buen ensayo nos absorbe de tal modo en el proceso generativo de las ideas que nos impide volver la vista atrás, evitando así cualquier intento de visión de conjunto, por lo que el desorden que podría observarse en un análisis metódico, es imperceptible al lector. [...]», Gómez, «11. El ensayo como forma de pensar», *Teoría del...*, p. 34.

Marichal: el «propósito del ensayista no es describir abstractamente las conclusiones a que ha llegado en sus meditaciones», pues lo que ocurre es que «presenta también el proceso de su pensar» y «no sólo los pensamientos logrados»<sup>1369</sup>.

## LA CENTRALIDAD DEL PROCESO

La imagen bíblica se le viene a los labios a Lukács cuando debe describir cómo el ensayo «aspira a la verdad», pues tal pretensión la dirige: «al igual que Saúl, que salió a buscar la asnas de su padre y encontró un reino»; por eso el ensayista que persigue la «verdad»: «alcanzará al fin de su camino la meta no buscada, la vida»<sup>1370</sup>. Otra analogía literaria le asiste, aunque como contraste: la «vida trágica no es coronada sino por el final», por lo tanto, ese «final» se aparece como aquello que «da a todo significación, sentido y forma»; pero en el caso del ensayismo: «el final es siempre arbitrario e irónico», como ocurre en donde Lukács detecta el origen del género: los diálogos platónicos y en la «vida de Sócrates» —en donde se deduce que incluye su súbito final.

El fenómeno básico vendría dado por un gesto: «se formula una pregunta» y «se profundiza» hasta tal punto que «se convierte en la pregunta de todas las preguntas», aunque, quizá por eso mismo, «queda todo abierto». Pues es como si desde el exterior, desde la «realidad» que «no está en ninguna relación con la pregunta» ni con lo que como posibilidad de respuesta «aportará una nueva pregunta», viene «algo que lo interrumpe todo». Mas, aquello relevante es que «esta interrupción no es un final», pues no procede «de la interioridad» y, sin embargo, constituye «el final más profundo», ya que hubiera estado «imposible finalizar desde dentro»<sup>1371</sup>. Es en este sentido que debe considerarse una «interrupción» como ésta no

---

<sup>1369</sup> «Designio. El propósito del ensayista no es describir abstractamente las conclusiones a que ha llegado en sus meditaciones. Presenta también el proceso de su pensar y no sólo los pensamientos logrados. [...]», Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», p. 42.

<sup>1370</sup> «Es verdad que el ensayo aspira a la verdad; pero al igual que Saúl, que salió a buscar la asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al fin de su camino la meta no buscada, la vida.», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 53.

<sup>1371</sup> «[...] Pues la vida trágica no es coronada sino por el final, el final es lo que da a todo significación, sentido y forma, mientras que aquí el final es siempre arbitrario e irónico, en cada diálogo y en toda la vida de Sócrates. Se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta, llega

puede asumirse más que «humorísticamente», debido a que tiene «demasiado poca relación con aquello que interrumpe». De modo que se puede comprender como un «profundo símbolo de la vida» este fenómeno de que «lo esencial sea interrumpido siempre por cosas así»<sup>1372</sup>.

Es en esto en donde se puede comprobar la naturaleza de «precursor» que caracteriza al género y la dificultad de hallar en él lo que denomina como «valor sustantivo». Puesto que lo que sucede es que «todo verdadero final es un final de verdad», dado que el «final de un camino» o «camino y final», si bien no pueden considerarse una «unidad ni están coordinados como iguales», si demuestran una «coexistencia», puesto que el «final» es siempre «inimaginable e irrealizable» sino se produce antes el «recorrido siempre renovado del camino»; pues que no puede considerarse como un «estar», sino como un «llegar». De modo que el ensayo puede presentarse como «medio necesario para el fin último», como el «penúltimo estadio de esta jerarquía», mas es solo el «valor de su resultado»; pues el «hecho de su existencia» posee otro «valor más autónomo»<sup>1373</sup>.

Tal «nostalgia» se saciaría con el «sistema hallado de los valores» de modo que alcanzado éste, esa nostalgia «quedaría abolida». Mas, lo que ocurre es que ésta no «no es nada que espere satisfacción», sino «un hecho anímico de valor y existencia propios», pues supone una «toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida», o sea: una «categoría última» y «no abolible» de las «posibilidades de vivencia». Por lo cual, no le basta con «una satisfacción que la aboliría», sino que necesita también alcanzar «una configuración que libere y salve en eterno valor su esencialidad más propia y ya indivisible»<sup>1374</sup>.

---

algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, no llega de la interioridad, pero es al tiempo el final más profundo, pues habría sido imposible finalizar desde dentro. [...].», *ibidem*, p. 56.

<sup>1372</sup> «Una interrupción así no se puede considerar más que humorísticamente, tiene demasiado poca relación con aquello que interrumpe. Pero es un profundo símbolo de la vida —y por eso aún más profundamente humorístico— que lo esencial sea interrumpido siempre por cosas así.», *ibidem*, p. 57.

<sup>1373</sup> «Aquí el ensayo parece de verdad y totalmente solo precursor y no se le puede encontrar ningún valor sustantivo. [...] Todo verdadero final es un final de verdad: el final de un camino; y camino y final, aunque no son una unidad ni están coordinados como iguales, tienen de todos modos una coexistencia; el final es inimaginable e irrealizable sin el recorrido siempre renovado del camino; no es un estar, sino un llegar, no descanso, sino escalada. Y así el ensayo parece justificado como medio necesario para el fin último, como el penúltimo estadio de esta jerarquía. Pero es solo el valor de su resultado; el hecho de su existencia tiene otro valor más autónomo. [...].», *ibidem*, p. 60.

<sup>1374</sup> «[...] Pues aquella nostalgia se cumpliría en el sistema hallado de los valores, y con eso quedaría abolida, pero ella misma no es nada que espere satisfacción, sino un hecho anímico de valor y existencia propios: una toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida, una categoría última y no abolible de las posibilidades de vivencia. No necesita, pues, solo de una satisfacción que la aboliría, sino también conseguir una configuración que libere y salve en eterno valor su esencialidad más propia y ya indivisible. [...].», *ibidem*, pp. 60-61.

El enunciado ensayístico es el que ofrece tal «configuración», el género que hace posible esa «dación de forma». Toma el caso de los *Parerga* de Schopenhauer —que ya ha empleado como ejemplo—, pues es irrelevante que se sitúen «antes o después del sistema», pues la distinción sería «meramente cronológica», aunque sea también un «símbolo de la separación de sus especies». Pues si se ubica previamente antepuestos al sistema, entonces «crean de lo suyo propio sus presupuestos», o sea, «crean el mundo entero partiendo de la nostalgia del sistema», con el objetivo de «configurar» un «ejemplo, una alusión»; pues «contienen inmanente e indeciblemente el sistema», así como «su intrincación con la vida viva». Es por ello que debe comprenderse que éstos estarán «siempre antes del sistema», a pesar de que el «sistema estuviera ya realizado», pues ninguno de este conjunto de ensayos sería «una aplicación» de ése, al contrario, más bien: «una creación nueva, un hacerse vivo en la vivencia real». Pues esta «aplicación» es capaz de formular al mismo tiempo «lo que juzga y lo juzgado», al punto de que «abarca y rodea un mundo entero» con objeto de «levantar a lo eterno algo que existió una vez y precisamente en su unicidad». Con todo ello, podrá decirse que el ensayo es un «juicio», mas no debe olvidarse que «lo esencial en él», aquello que determina su «valor», nada tiene que ver con «la sentencia (como en el sistema)», sino que será siempre el «proceso mismo de juzgar»<sup>1375</sup>.

Recuerda Osses que Szondi parte de una idea: «en la hermenéutica no pregunta la ciencia por su objeto, sino por sí misma, esto es, sobre cómo llegar al conocimiento de su objeto». Lo que para Osses es tanto como decir que en esta disciplina: «en la búsqueda se trata de la búsqueda misma», o sea: «del hecho de inquirir o experimentar». Es decir, consiste en el «acto de leer», pero comprendiendo también la «constitución del sujeto-lector» y «la fenomenología de interacción texto-

---

<sup>1375</sup> «[...] El ensayo aporta esa configuración, esa dación de forma. Piensa en el ejemplo de los *Parerga*. El que estén antes o después del sistema es una diferencia meramente cronológica: esa diferencia histórico-cronológica es solo un símbolo de la separación de sus especies. Los *Parerga* antes del sistema crean de lo suyo propio sus presupuestos, crean el mundo entero partiendo de la nostalgia del sistema, para configurar —aparentemente— un ejemplo, una alusión; contienen inmanente e indeciblemente el sistema y su intrincación con la vida viva. Estarán, pues, siempre antes del sistema; aunque el sistema estuviera ya realizado, ninguno de los ensayos sería una aplicación, sino siempre una creación nueva, un hacerse vivo en la vivencia real. Esta “aplicación” crea a la vez lo que juzga y lo juzgado, abarca y rodea un mundo entero para levantar a lo eterno algo que existió una vez y precisamente en su unicidad. El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar.», *ibidem*, p. 61.

lector»<sup>1376</sup>. Al describir Osses al ensayismo orteguiano, enumera ciertas peculiaridades: su «libertad», «lo a-sistemático», el «carácter experimental» así como la «identificación de “experimento” o “intento”», esa imprescindible y central «permanencia en el acto de “meditar” o “reflexionar”» a la que le corresponde el gesto de «desistir de la obtención del resultado, del conocimiento», así como la «manifestación vital» que se produce en la acción de «expresar», de «transcribir en forma simultánea lo que espiritualmente se desarrolla»<sup>1377</sup>. Describe la «verdad» en Ortega, «como algo viviente, en el momento de lograrse, de nacer», es decir, entendida «como acción». De manera que se produce un hecho clave: el ensayista que «emprende una acción», asume «la verdad en calidad de activa», mas ello únicamente se puede lograr a través de una «fuerza latente» que deberá «mantenerse en esa situación», pues, como queda claro: «no se está en búsqueda de lo que se denomina “resultados”»<sup>1378</sup>.

Virasoro menciona este factor que diferencia la escritura de Montaigne: le sobra «genialidad, riqueza de contenido, hondura de pensamiento», excluye por «innecesario» todo «el aparato formal que hubiera exigido un tratado» si hubiera versado sobre unos mismos contenidos. Es lo que hace que en éste sea siempre más central «la búsqueda que el resultado concluyente» o «la insinuación que la demostración» o, en sus palabras: «el fondo que la forma»<sup>1379</sup>. Ya dijo Alfonso Reyes que este género responde a un momento en que sólo puede atenderse a la «curva

---

<sup>1376</sup> «Parte Szondi de la idea que “en la hermenéutica no pregunta la ciencia por su objeto, sino por sí misma, esto es, sobre cómo llegar al conocimiento de su objeto”. En otros términos, lo fundamental es que en la búsqueda se trata de la búsqueda misma, del hecho de inquirir o experimentar. Podría también decirse en forma más simple, pero con igual valor: se trata del acto de leer, ampliándolo a la constitución del sujeto-lector y a la fenomenología de interacción texto-lector. [...]», (cita de Peter Szondi, «Über philologische Erkenntnis», *Hölderlin-Studien*, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 10.), Osses, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», p. 50.

<sup>1377</sup> «Con Ortega, desde él, con respecto a él mismo y por vía comparativa se han llegado a proponer hasta aquí ciertas peculiaridades del ensayo: su libertad, lo a-sistemático, el carácter experimental y la identificación de “experimento” o “intento”; la necesaria permanencia en el acto de “meditar” o “reflexionar” y el desistir de la obtención del resultado, del conocimiento; y la manifestación vital, presente en el caso de expresar, de transcribir en forma simultánea lo que espiritualmente se desarrolla.», Osses, «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», p. 9.

<sup>1378</sup> «[...] Pero la verdad, *alétheia*, como algo viviente, en el momento de lograrse, de nacer: en suma como acción. Con lo cual nos encontramos frente al siguiente fenómeno: *el ensayista, que emprende una acción, coge la verdad en calidad de activa*; pero todavía más: sólo puede hacerlo mediante una fuerza latente que habrá de mantenerse en esa situación, puesto que, como se decía al comienzo, no se está en búsqueda de lo que se denomina “resultados”. [...]», *ibidem*, p. 15.

<sup>1379</sup> «Lo que hay y sobra en Montaigne —aunque se disienta con sus ideas, que esto es cuestión aparte— es genialidad, riqueza de contenido, hondura de pensamiento, cualquiera sea el tema que trata. Lo que le falta, por innecesario para sus inquietudes y sus propósitos, es el aparato formal que hubiera exigido un tratado sobre los mismos temas. Importa más en él la búsqueda que el resultado concluyente, la insinuación que la demostración, el fondo que la forma.», Virasoro, «El ensayo», p. 69.

abierta» o el «proceso en marcha»<sup>1380</sup>. Pues el ensayar, como en la mayoría de la literatura, esa marcha hacia algún objeto es lo fundamental por encima de alguna consecuencia final. Claramente se trata de un ingrediente que procede de su esencia lúdica. El juego que no conoce finalidad más que el gozo mismo de actuar en él.

[...] ¿Quién tiene presente finalidad alguna cuando se lanza a un juego? Se habla luego de finalidades para justificarlo, pero sólo se juega porque ilusiona y divierte, porque aquel terreno supone riesgo y porque en él se prueban la emoción y la zozobra. Es el motivo de las empresas lúdicas, entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es, aunque hoy día se ponga tan terco empeño en embutirla dentro de los uniformes del deber y la obligatoriedad.<sup>1381</sup>

Por eso alerta de cómo la indicación de conclusiones, resoluciones o finalidades es una operación posterior para tratar de comprender el conjunto de esa ocasión lúdica, remacharla con más sentido sin abandonarlo todo a la gratuidad inherente al juego artístico. Ese mismo rechazo al destino último del proceso literario lo hace notar Benet al comparar la «ciencia», concentrada sólo en su resultado, frente a un ejemplo literario como, en este caso, la narrativa de misterio.

[...] La ciencia aspira a la meta —y sólo justifica la investigación sobre el método en cuanto elucidación del camino más recto para alcanzarla—, mientras que la literatura del misterio, descreída respecto a la realidad de esa meta, sólo se interesa en la marcha del espíritu. [...].<sup>1382</sup>

En la ciencia el desarrollo de la «investigación» se limitará a llegar a esa «meta» del modo más directo posible; ante lo cuál, la novela de misterio —cuyos vínculos con el cientifismo han sido notables—, como podríamos decir de cualquier forma literaria y, en especial, del ensayo: «descrie de tal meta» y su único interés se centra en dar la «marcha del espíritu», o sea, la evolución de una consciencia que va en peregrinación hacia un objetivo último que parece tensar toda la ida. Por eso el suyo nunca será «el camino más recto» y no le serán necesarias justificaciones secundarias que den sentido a su proceloso despliegue. Porque la aborrecida

---

<sup>1380</sup> «[...] este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.», Alfonso Reyes, «Las nuevas artes» (*Tricolor*, México, 16-XI-1944), *Obras completas*, vol. IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 403.

<sup>1381</sup> Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor», *La búsqueda...*, p. 29.

<sup>1382</sup> Benet, «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor», *Ensayos de...*, p. 203.



«voluntad de sistema» es un efecto del «viejo sueño de la razón de elevarse hasta lo incondicionado» —avisa Cerezo—, ante lo cual, el ensayismo invoca que «lo propio del hombre es el camino y no la certidumbre de haber alcanzado la meta»<sup>1383</sup>. De acuerdo con esto el ensayismo benetiano emprende «digresiones modernas», basadas en que «toma al vuelo lo pasajero» en su discurso tanto ensayístico como narrativo, lo cual se concreta en esos «guiones largos, de inciso, omnipresentes en su literatura (incluso a veces reforzados con paréntesis)». Al punto que su prosa se logra captar esa «discontinuidad de la operación de pensar» para sustanciarla en su texto<sup>1384</sup>.

Cuando describe la narración Martín Gaité también apunta a la atrayente incertidumbre que impone el inicio de cualquier viaje. La incerteza reside en lo ignoto del trayecto, pues él no sirve lo «prefigurado» y la senda será aquella que se determine en el mismo avance del discurso. Un avance cuyo enfrentamiento con lo fortuito e «imprevisible» obligará a improvisar movimientos y respuestas en ese enunciado.

Pues con la narración pasa lo mismo que con los toros y con los amores. Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé. No hay camino —ya lo dijo Machado—: se hace camino al andar. Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible. Pero no hay más opción que afrontar esos riesgos, los cuales, por otra parte, desazonan más cuando no se han corrido aún.

[...] Y esas improvisaciones que surgen y «vienen a cuento» dentro de la labor misma de estar contando una cosa, al paio de la necesidad, son las que nos iluminan y hacen entender los asuntos de que estamos tratando. Creíamos tenerlos sabidos de memoria, que no valía la pena ponerse a contarlos. Pero claro que valía. Desatender las coartadas de la inercia siempre vale la pena.<sup>1385</sup>

Atender a aquello que obliga a desviar a la «inercia» nunca es un exceso que desvía del camino hacia un destino necesario, sino que tales ramificaciones deberían ser lo máspreciado en ese narrar, la misma dinámica que ocurre en la conciencia

---

<sup>1383</sup> «[...] La voluntad de sistema forma parte del viejo sueño de la razón de elevarse hasta lo incondicionado. Pero el ensayo viene a recordarnos que lo propio del hombre es el camino y no la certidumbre de haber alcanzado la meta. [...]», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 30.

<sup>1384</sup> «[...] Pero Benet hace digresiones modernas, toma al vuelo lo pasajero, en sus ensayos y en su prosa creativa, tan ondulante, a menudo de herencia proustiana y faulkeriana. Ese gusto se materializa, ortográficamente, con esos guiones largos, de inciso, omnipresentes en su literatura (incluso a veces reforzados con paréntesis). Aunque no sean del todo fragmentarios, sus prosas revelarían bien esa discontinuidad de la operación de pensar de la que ha escrito Quignard.», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 436.

<sup>1385</sup> Martín Gaité, «La sazón y la desazón», *El cuento...*, I, pp. 36-37.

intencional del ensayo en donde hay siempre una aceptación de lo inesperado<sup>1386</sup> y las reacciones dispares que ello impone, pues éstas siempre «vienen a cuento». Una descripción muy cercana a la que hace del relato oral y que vuelve a traslucirse la deriva del ensayo, pues con ello se sigue la identificación tan frecuente entre el desarrollo de la conversación con la fluencia del ensayo. Respecto al decir oral el ensayo se le asemeja por la ausencia de un circuito establecido de antemano, siendo esa dinámica difusa conformada por lo que pudieran considerarse como «desviaciones», pero este avance desatado es su «andadura adecuada».

[...] En los relatos orales (a los que aspiro que éste se parezca lo más posible) ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos. [...] A quien narra bien, el terreno mismo de esas desviaciones le va marcando la andadura adecuada y si la consigue, nadie le pedirá cuentas del tiempo que ha tardado en entrar en materia, porque todo lo que se cuenta con apasionamiento y atención se puede convertir en materia.

[...]

Me sonreí. Todas las metáforas de que vengo echando mano desde el principio indican que este cuento no lo concibo como un libro, sino como un viaje. Un viaje emprendido hace varias lunas. Lo que no sé es si habré logrado ya persuadir al lector para que se embarque conmigo, o todavía no.<sup>1387</sup>

La equivalencia de esta descripción de la narración con la del ensayo la indica ella misma, cuando se da cuenta de que la mayoría de las metáforas que ha ido usando para describir este libro de ensayos siempre redundan en la imagen del «viaje» al que debe conseguir «embarcar» a su lector por la sola persuasión. En una forma de hacerle patente al lector la noción de transcurso al citar su inicio «hace varias lunas» y dibujar el particular aspecto de su devenir. Pues lo que más rechaza es el «servilismo práctico del pensamiento o del escritor», debido al cual se produce la «perpetuación de la miopía interesada» o esa «propensión a fijar las cosas como si estuviesen explicadas, etiquetadas, dominadas por la imposición de un cartel identificativo», esto es, de un «liquidador de la cuestión»<sup>1388</sup>

---

<sup>1386</sup> «[...] Jugar sin quitar ni poner nada a lo aprendido es una satisfacción muy mediocre comparada con la que nos espolea cuando nos vemos ante una situación nunca planteada antes, y para resolver la cual no nos sirven las soluciones de repertorio, hay que buscar otras nuevas. El acicate frente al asalto de lo inesperado.», Martín Gaité, «La improvisación del juego», *El cuento...*, IV, p. 278.

<sup>1387</sup> Martín Gaité, «La vela de foque», *El cuento...*, I, pp. 45-46.

<sup>1388</sup> «[...] El servilismo práctico del pensamiento o del escritor es quizá su mayor rechazo, mucho más que la soledad o la incomunicación, ya que de aquél se deriva la perpetuación de la miopía interesada y de él cuelga también la propensión a fijar las cosas como si estuviesen explicadas, etiquetadas, dominadas por la imposición de un cartel identificativo y en el fondo liquidador de la cuestión [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 26.

En su disección sobre la narratividad en *Las semanas del jardín*, Sánchez Ferlosio ha estado escrutando lo que denomina el «placer funcional objetivo» que entiende «característico de la infancia» y del que su actitud hacia su propia narración es el mejor síntoma. En el apartado siguiente pasa a otro tipo de «uso lúdico de la narración» de una edad más avanzada: el «uso adolescente» que caracteriza como «*empleo deportivo*», entendido como el más «universal, auténtico y primario de la forma narrativa tal como ha venido a cuajarse en nuestra civilización». Se fija en cómo este tipo de relato necesita una «predestinación», puesto que en éste los personajes deben llevar «en la frente el inequívoco signo de su sino» y, sin embargo, esto «no desvirtúa precisamente la fruición del factor de expectativa»<sup>1389</sup>.

Es entonces cuando compara ambos tipos de narración y atribuye al *infantil* esa necesidad de reiteración del relato conocido, frente al *adolescente o deportivo* en el que el relato sólo sobrevive a la primera lectura, puesto que su «fruición» está en que se mantenga todavía insatisfecha la «expectativa» del lector. Indica de este modo que se trata de un «interés irreversible», ya que está imantado por una «meta final» a la que debe llegarse. Esto parecería contradictorio con la otra particularidad de este tipo de relato que ya se ha anticipado: la «predestinación» del desenlace. Sin embargo, esta necesidad de un anticipo garantizador que reclama el lector, le parece un síntoma de cómo el final debe ser el hecho que dé sentido a todos los demás hechos del conjunto, pero en ningún caso se trata de que lo «concluya». Por eso entiende que este tipo de lector es un «jugador de ventaja»: necesita conocer ese final, justamente para saber ya desde su inicio el sentido de toda la narración.

[...] Mas por lo pronto, que no es equivalente queda de manifiesto en la evidencia empírica de los opuestos efectos consiguientes a una y otra actitud: mientras los niños no sólo no desechan los relatos conocidos, sino que los prefieren, por el contrario, en el uso deportivo la primera lectura consume totalmente y para siempre el interés por tal relato singular, como si el acto de leer fuese algo así como ir quemando una página tras otra, lo que sin más demuestra la vigencia del factor de expectativa como el resorte cardinal e indefectible que preside la fruición peculiar de tal empleo: se trata de un interés irreversible porque está polarizado y sostenido en exclusiva por el alcanzamiento de la meta final. Que el lector no desee comprometer su alma en una empresa incierta, que necesite disponer desde un principio, para ofrecer su participación, de suficientes garantías acerca del final —«no temas, timonel, llevas a César con su fortuna»<sup>1390</sup>—, no nos confirma sino hasta qué punto ese final no quiere

<sup>1389</sup> Sánchez Ferlosio, XLIII, «Semana primera», *Las semanas...*, pp. 100-101.

<sup>1390</sup> La frase pertenece a *Vidas paralelas* [*Βίοι Παράλληλοι*] (finales s. I y principios s. II d. C.) de Plutarco, en concreto a la «vida de César» 38, 5 —acarada con la de Alejandro. La supuesta frase de César se produce cuando en el 48 a. C., en el contexto de la Segunda guerra civil de la República

ser una vicisitud entre las otras, sino la única capaz de dar sentido a todas las demás vicisitudes (*no concluye*, en el doble sentido narrativo y lógico, aquella narración que no da alcance a la inequívoca resolución de la querrela u ordalía, al veredicto, de la misma a manera que no concluye un juego en el que nadie gana y nadie pierde), y no nos revela sino que el lector es un jugador de ventaja; pero un jugador de ventaja no deja, en modo alguno, de ser un jugador. Que el logro sea lo único que ilumina el proceso y lo llena de sentido no excluye la radical necesidad de su decurso como tal lograr; sólo quiere decir que lo reduce a la abstracta condición según la cual, una vez distendida la tensión dirigida al cumplimiento y alcanzado por fin el anhelado cero, aquello en que se ha hecho consistir la narración se considera consumido sin residuo, de manera semejante a una pila voltaica descargada. [...] Comoquiera que sea, la postrera confianza no quita la emoción de la aventura, la ilusión del peligro, la fruición de la zozobra, y sólo de esta tensión participada en fantasía se alimenta el orgasmo final del conseguir; [...].<sup>1391</sup>

Insiste en desmontar esta posible paradoja al hacer compatible: que el «logro final» sea el que dé sentido al «proceso» con el hecho de que tal «proceso» sólo pueda darse, incitado y sustanciado, como búsqueda de ese «logro final». Pues entiende que cuando se consigue ese final, todo ese proceso —ese decurso narrativo— pierde todo su interés, se ha gastado su motivación. De modo que es posible tener asegurado el sentido último del relato con el anhelo irreprimible de seguir el relato hasta satisfacerlo, ganando su final.

En esta particular visión del relato, basado en esta dualidad de *uso infantil* y *uso adolescente o deportivo* de la narración —que bien podría compararse con la que Savater sugiere entre *narración o historia* y *novela*— es revelador cómo en éste último uso, que entiende preponderante, se fija en esa distinción elemental entre «proceso» y «final» con este aspecto que sugeriría incompatibilidad: por un lado ese «final» necesita estar ya revelado, es decir, estar desactivado en cuanto factor desconocido que motiva el curso intencional hacia él; pero, por el otro, ese «proceso» que le antecede sólo puede existir por su orientación hacia la consecución de ese final y, por eso, al lector metido en él le mueve el mismo ánimo deseoso por atrapar ese final ya revelado que si éste le fuera todavía ignoto. Quizá esto sea así porque esa garantía que le asegura el final le permite introducirse en ese curso sin ningún recelo que ahuyente su participación.

---

romana, éste, en su lucha contra Pompeyo, estando en Apolonia de Iliria (Sur de la región de Iliria, actual Albania), cansado de esperar la llegada de Marco Antonio con refuerzos, decide embarcarse de incógnito en una embarcación sencilla para arribar a Brundisium (Bríndisi, sur de Italia). Cuando el barco pretendía salir del río Aoo (actual río Viosa) para entrar al mar Adriático, el timonel se vio en apuros por la mala mar y ordenó remontar el río y abortar el viaje. Entonces César se da a conocer y dice esta frase para garantizarle que el viaje sólo puede tener un destino y éste será positivo porque le lleva a él. Sánchez Ferlosio la usa como ejemplo de esa predestinación del relato.

<sup>1391</sup> *Ibidem*, pp. 101-103.

Siguiendo la promiscua extrapolación de un género a otro, algo de esto pudiera aportar luz al tipo de «proceso» y «final» que configuran habitualmente al ensayo. En este género, por más ramificaciones y meandros que experimente el «proceso», éste es, sin duda, una intención hacia un determinado objeto final y, sin embargo, ese objeto ¿no está ya revelado de alguna manera desde el inicio? Es decir, ¿no será que su proceso, aunque dependa de esa polarización hacia el objeto último, dispone ya de algún conocimiento sobre éste, sabiendo por donde le va a llevar tal decurso? Y lo notable es que esto no supone que tal proceso pierda toda la lógica de esa intencionalidad, de esa «marcha del espíritu» hacia él —como decía Benet. ¿No es eso la mera constatación de que el centro de todo —para el lector— está en ese «proceso» y, por tanto, en su dinámica de progresión que le da existencia? Todo ello a pesar de que ese final «no concluya» tal proceso, igual que no se concluye «un juego en el que nadie gana y nadie pierde». O sea, ¿no estará todo lo sustancial para el lector en lo tensado y no en lo que tensa? ¿No será precisamente eso: que exista tensión hacia algo en ese proceso, por lo que debe existir un objeto tensador y, no obstante, éste como tal no tenga más interés que la función que desempeña polarizando la orientación de ese proceso y sirviendo de presa de esa conciencia sabuesa? Quizá es ésa la ambigüedad de esta «ficción de conciencia intencional»: necesitar un proceso como tal proceso, es decir, incluyendo un objeto final que lo motive y que parece darle sentido a su trayectoria, a la vez que aparenta quitarle este sentido cuando tal objeto es alcanzado. Y, no obstante, el foco de todo está en la ebullición del proceso en sí, pues el objeto final está ya presupuesto de una u otra manera y está reducido a su función para con el conjunto de ese impulso intencional.

Una implicación directa de esto en la dicción ensayística se percibe en esa adhesión ferlosiana a la «hipotaxis», usada como la «única forma de expresar en toda su dimensión la naturaleza del pensamiento y la lógica de la argumentación sin escamotear ningún paso, integrando en cada párrafo la extensión del proceso». De aquí que su enunciado necesite de «un principio literario mayor» como es la «literalidad», pues sólo tolera «la exactitud y la totalidad, la relectura y la memoria» y apenas permite la poda sumaria<sup>1392</sup>. Esta preponderancia del proceso mismo en su

---

<sup>1392</sup> «[...] No es el caso de Ferlosio, para quien la hipotaxis es la única forma de expresar en toda su dimensión la naturaleza del pensamiento y la lógica de la argumentación sin escamotear ningún paso, integrando en cada párrafo la extensión del proceso. Por eso sus escritos (ensayos, pecios, artículos) reclaman un principio literario mayor: la literalidad, porque no admiten otra formulación que la

escritura se explica por la propia naturaleza de la literatura o todo el arte, pues en éstos «no hay evolución ni progresión», lo que hay es un «deambular circular». De modo que quien escribe no tiene otra opción que «centrar su objeto», por lo que debe «asediarlo, sitiario, ensayar en torno suyo círculos». Es ahí donde cobra sentido la lúcida «oposición ferlosiana ajo/cebolla» y, la consiguiente «supremacía del ajo» en la escritura de Sánchez Ferlosio. Lo que significa que la «obra de un escritor», cada uno de los «libros» deben estar «a la misma distancia del corazón y de la superficie». Todo lo contrario de «escribir siempre el mismo libro», sino más bien: «tener siempre el mismo centro»<sup>1393</sup>. Pues la suya es una escritura que, como no se constriñe a un «método previo» o a cualquier «sistema dado», pues solo se ajusta «a requerimientos del objeto», es obvio que «tan importante como la materia tratada o la tesis defendida es el viaje hacia el objeto en cuestión»<sup>1394</sup>.

De alguna manera, con este discurso que traslada esta ficción de conciencia intencional se consigue «a balanced representation of life», bien por encima de otros géneros que no consiguen captar así la «ordinary life». Pues quizá sea cierto eso que Sherman deja caer con entusiasmo: «the ordinary life indeed is itself an essay», debido a su particular dinámica: «starting from nowhere in particular» y, por consiguiente, «arriving at no definite destination this side of death». No obstante, su discurrir prosigue su camino como un río, que podrá combinar aceleración y remanso, o progresar por encima de «all sorts of obstacles» y a través de «all sorts of channels», o a veces abandonándose al juego «over a bottom of commonplace»<sup>1395</sup>.

---

exactitud y la totalidad, la relectura y la memoria.», Bayal, «9. Ferlosio y el ensayo», *El desierto...*, p. 123.

<sup>1393</sup> «[...] En literatura, a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular. El escritor no tiene más designio que centrar su objeto, y para ello tiene necesariamente que asediario, sitiario, ensayar en torno suyo círculos. Cabe aplicar aquí la oposición ferlosiana ajo/cebolla y proclamar la supremacía del ajo, [...]. Trasladando la imagen al oficio literario, bien puede afirmarse que en la obra de un escritor todos los libros deben estar a la misma distancia del corazón y de la superficie. No se trata, pues, de escribir siempre el mismo libro, sino de tener siempre el mismo centro. [...]», Bayal, «2. La condición singular de Ferlosio», *El desierto...*, 3, pp. 32-33.

<sup>1394</sup> «Pero como Ferlosio no escribe en función de un método previo ni de un sistema dado, sino a requerimientos del objeto, tampoco es necesario, por lo demás, que yo insista en asegurar que tan importante como la materia tratada o la tesis defendida es el viaje hacia el objeto en cuestión [...]», Bayal, «8. Altos (y pocos) estudios gramaticales», *El desierto...*, p. 107.

<sup>1395</sup> «The essay lends itself better to a balanced representation of life than either free verse or the current realistic novel. For the ordinary life is not like a modern poem —it has more rhythm and reason and regularity. Life is not like a “realistic” novel —it has more bright spots, more sunlight and more apple blossoms, more spiritual variety. The ordinary life indeed is itself an essay, starting from nowhere in particular and arriving at no definite destination this side of death, but picking its way, like a little river, now with “bright speed”, and now with reluctance and fond lingerings, over all sorts of obstacles and through all sorts of channels, which would be merely humdrum but for the shifting moods and humours that play over a bottom of commonplace with the transient magic of shadow and

Este es el tipo de fluencia que adquiere el discurso ensayístico guiado por la imantación intencional es lo que convierte al ensayo en «the medium for a mode of writing» que tiene como objetivo: «to be not a result but process», que es el mismo que puede entenderse tal y como es este «thought which here unfolds itself through writing» —como describe Pater y asume Iser. Porque el escepticismo que constituye el carácter especial de un tipo particular de pensamiento tiene su «ideal vehicle in the essay». Del mismo modo que el escepticismo, «replaces an overall view with the vision of the individual», ocurre que «the flexible essay opens itself up to the sensual and the inner vision». Por eso describe o narra de manera que «its capability of articulating truth» con mayor adecuación y menos imponente de lo que es capaz cualquier «discursive analysis»<sup>1396</sup>. Quizá eso sea posible por ese «plus estético» que esta forma discursiva siempre atesora, aquello que le permite «prevalecer más allá de la caducidad de su contenido crítico», todo ello debido a que, posiblemente el ensayo «no inventa nada nuevo», más bien, «lo ordena de otro modo»<sup>1397</sup> y este orden es el que remeda una conciencia que va hacia un objeto, que es intencional porque su centro está en ese proceso hacia la consecución de un objeto que parece adquirir la

---

light.» [El ensayo se presta mejor a una representación equilibrada de la vida que el verso libre o la novela realista actual. Pues la vida ordinaria no es como un poema moderno: tiene más ritmo, razón y regularidad. La vida no es como una novela “realista”: tiene más puntos brillantes, más luz solar y más flores de manzana, más variedad espiritual. La vida ordinaria es en sí misma un ensayo, partiendo de ninguna parte en particular y no llegando a ningún destino definido de este lado de la muerte, sino recorriendo su camino, como un pequeño río, ahora con “velocidad brillante” y ahora con renuencia y hondos retrasos, sobre todo tipo de obstáculos a través de todo tipo de canales, que sería meramente monótona, pero para los humores cambiantes y humores que juegan sobre un fondo de lugar común con la magia transitoria de la sombra y la luz.], Stuart Pratt Sherman, «An Apology for Essayists of the Press», *Points of View*, New York, Charles Scribner and Sons, 1924, pp. 175-176.

<sup>1396</sup> «The essay is the medium for a mode of writing that seeks to be not a result but process, just like thought which here unfolds itself through writing. The special character of this particular type of thinking —scepticism— has found its ideal vehicle in the essay... As scepticism replaces an overall view with the vision of the individual, the flexible essay opens itself up to the sensual and the inner vision; it describes, narrates, articulates, and thus testifies to its capability of articulating truth more adequately and less imposingly than any discursive analysis is able to achieve.» [El ensayo es el medio para un modo de escritura que busca no ser un resultado sino un proceso, al igual que el pensamiento que aquí se despliega a través de la escritura. El carácter especial de este tipo particular de pensamiento —escepticismo— ha encontrado su vehículo ideal en el ensayo... Igual que el escepticismo reemplaza una visión general por la visión del individuo, el ensayo flexible se abre a la visión sensual e interior; describe, narra, articula y, por lo tanto, atestigua su capacidad de articular la verdad de manera más adecuada y menos imponente de lo que cualquier análisis discursivo es capaz de lograr.], (cita de Walter Pater, *Appreciations: with an Essay on 'Style'*(1910), London, Macmillan, 1931.) Iser, «The essay», p. 18.

<sup>1397</sup> «[...] Para el escritor, el ensayo se caracterizaba [por la existencia de un *plus* estético que le hacía prevalecer más allá de la caducidad de su contenido crítico: los griegos inventados por Winckelmann en sus trabajos sobre la escultura helénica o los florentinos trazados por Burckhardt en su libro sobre el Renacimiento permanecerán en nuestra sensibilidad aun cuando otros historiadores mejoren el conocimiento científico del siglo de Pericles o del de Lorenzo el Magnífico. El ensayo no inventa nada nuevo sino que lo ordena de otro modo. [...].», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 23.

tendencia escurridiza propia del agua o de los frutos ansiados por la sed y el hambre de Tántalo.

En esencia, el discurso con el que se formula el ensayo tiene el objetivo propio de toda obra literaria: crear una ficción de conciencia o experiencia a partir de una base material como es el texto, que se complementa con la aportación de la sustancia de una conciencia o experiencia real y específica como es la del lector, para cumplir así el ciclo hermenéutico y hacer que la obra se culmine. Pero, en este caso, el tipo de conciencia o experiencia tiene un rasgo privativo en el caso del ensayo: siempre va *hacia* un objeto, o sea, la suya es una conciencia *intencional*. Reproducir la dinámica de esta experiencia siempre dirigida hacia un objeto es lo que debe ejecutarse en el discurso ensayístico, asemejándose a la compleja matriz de una conciencia y concentrándose, pues, en instalar al lector en el curso de ese proceso que va hacia un objeto, más que ofrecerle directamente el objeto buscado.





## III.2. EL OCIO



## UN JUEGO DESINTERESADO

El género ensayístico «no permite que se le prescriba su jurisdicción», lo advierte Adorno. Pues hay en él un aspecto crucial: no trata de «producir algo científicamente» y quizá tampoco de «crear algo artísticamente», por eso en «su esfuerzo aún se refleja el ocio de lo infantil», ésa misma por la cual «sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros», de donde surge su condición de constante decir secundario. Es por ello que es un discurso en el que se «refleja lo amado y lo odiado» y rehúye siempre «presentar el espíritu» como una «creación a partir de la nada». Todo ello es lo que da sentido a que sea un tipo de discurso en que: «la dicha y el juego le son esenciales». Quizá por eso mismo su forma de abrir cada discurso casi nunca pretende retrotraerse al inicio de las cosas, como es exigencia consabida de los textos más científicos, sino que suele arrancar directamente «con aquello de lo que quiere hablar», exponiendo sin más «lo que a propósito de esto se le ocurre» y, como se sabe, con la misma arbitrariedad «se interrumpe allí donde él mismo se siente al fin» y nunca «donde ya no queda nada que decir», según se ha visto, lo cual conforma esa rendija por donde se le suele acusar de insustancial, pero que sin embargo es una muestra de cómo en él rige el ocio, además de que ello lo convierte en un remedo de la forma de la vida, como ya se ha visto<sup>1398</sup>.

Por esta ociosidad que rige el enunciado, los «conceptos» que da a conocer: «ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último», a la par que sus «interpretaciones» nunca suelen ser «filológicamente definitivas y concienzudas», pues de nuevo cabe recordar su condición de dicción secundaria, pues son en su propia naturaleza «sobreinterpretaciones», —que para Adorno sería el calificativo despectivo con el que lo denominaría ese «vigilante entendimiento que se contrata como alguacil de la estupidez contra el espíritu». Lo que sucede es que el «esfuerzo del sujeto por penetrar lo que como objetividad se oculta tras la fachada»

---

<sup>1398</sup> «Pero el ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún se refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros. Refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al fin y no donde ya no queda nada que decir: por eso se lo considera una memez.», Adorno, «El ensayo como forma», p. 12.

acaba siendo «estigmatizado como ocioso», porque hay un «miedo a la negatividad en general». De este modo a aquél que al que no se ciñe a «aceptar y ordenar» y lo que hace es que «interpreta», se le acusa de que está «desvigorizado», que obra «con inteligencia mal encaminada» o que peligrosamente «sutiliza y mete cosas allí donde nada hay que sacar», entre tantas otras acusaciones que suscita la libre acción dentro de ese enunciado<sup>1399</sup>.

Es decir, aquél «espíritu de juego desafiando la seriedad del concepto», porque el «juego mismo conjuga en sí esta doble apertura», por un lado, «la dinámica interna de sus lances y jugadas» y, por otro, «su capacidad de incitación y sugestión». Es así cómo puede considerarse la «oposición formal básica en el orden del pensamiento» que supone la oposición entre «fragmento y sistema» paralela a la de «“discurrir por libre” o con método». Pues el «discurrir libremente» es intrínsecamente «inconcluso y fragmentario» con esa inercia que describe un «trazo sinuoso y aparentemente caprichoso del camino» —según Cerezo<sup>1400</sup>.

Porque este «*donné culturel*», que es «l’objet principal de sa réflexion», se convierte en «la médiation privilégiée» con la que se pretende aquél objetivo que Paquette ya ha subrayado como esencial: «le JE tente de récupérer son être fragmenté». Una «médiation» que consigue ese aspecto central del género: «l’intimité du sujet avec son objet», pero que incorpora a la vez en su forma «une sorte de distanciation, d’élément ludique», el mismo que vincula a la «ironie» de Lukács o de «humour» según toma de André Berthiaume<sup>1401</sup>.

---

<sup>1399</sup> «[...] Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no son filológicamente definitivas y concienzudas, sino por principio sobreinterpretaciones, según el automatizado veredicto de ese vigilante entendimiento que se contrata como alguacil de la estupidez contra el espíritu. El esfuerzo del sujeto por penetrar lo que como objetividad se oculta tras la fachada es estigmatizado como ocioso: por miedo a la negatividad en general. Todo sería mucho más sencillo. A quien, en lugar de aceptar y ordenar, interpreta se le cuelga la estrella amarilla de quien, desvigorizado, con inteligencia mal encaminada, sutiliza y mete cosas allí donde nada hay que sacar.», *ibidem*, p. 13.

<sup>1400</sup> «[...] Aquí de nuevo reaparece el espíritu de juego desafiando la seriedad del concepto. Se diría que el juego mismo conjuga en sí esta doble apertura, tanto en la dinámica interna de sus lances y jugadas como en su capacidad de incitación y sugestión. Fragmento y sistema marcan así una oposición formal básica en el orden del pensamiento, análogo, por lo demás, a la de “discurrir por libre” o con método. El discurrir libremente es de suyo inconcluso y fragmentario como el trazo sinuoso y aparentemente caprichoso del camino.», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 31.

<sup>1401</sup> «[...] Ce *donné culturel* sur lequel s’édifie le discours de l’essayiste est certes l’objet principal de sa réflexion, mais il constitue surtout, du point de vue de sa fonction, la médiation privilégiée par laquelle le JE tente de récupérer son être fragmenté. Médiation qui crée l’intimité du sujet avec son objet, mais introduit du même coup dans la forme une sorte de distanciation, d’élément ludique que Lukács a identifié sous le nom d’ironie et notre collègue André Berthiaume sous celui d’humour. [...]» [(...) Este don cultural sobre el que se edifica el discurso del ensayista que es, sin duda, el objeto principal de la reflexión, pero constituye especialmente, desde el punto de vista de su función, la

El ensayo debe dar un espacio al lector en el que pueda atraerlo sin ninguna otra promesa que la del gozo mismo de insertarse en su proceso y ejercitarse de tal manera que la misma acción le dé sentido, sin buscarlo en el objeto final que lo impulsa. En ese discurrir del proceso en donde el ensayo debe atraer la libre y desinteresada atención del lector, éste alcanza todos los factores esenciales del «juego» que se puedan introducir en su discurso: alentar la curiosidad y la acción del receptor, encauzarla con disimulo por el circuito que el ensayo propone, haciéndola pasar por todo un laberinto de incentivos que aceleran su marcha hacia ese objeto final, a la vez que lo van satisfaciendo y problematizándolo alternativamente durante ese curso para infundirle su propia acción mental; en efecto, del mismo modo que ocurre en cualquier forma lúdica y, entre ellas, las literarias.

Pues aunque pueda ser una mera obviedad, un ensayo, como cualquier producto lúdico y por tanto como cualquier objeto artístico o literario, mide su posibilidad de ser leído según la voluntad inalienable de su lector. Por eso debe lograr interesar siempre a un individuo plenamente «ocioso»<sup>1402</sup> que opta por ese texto como pudiera hacerlo por cualquier otro, que se presta a la lectura como se podría dar a cualquier otra actividad, de manera que éste siempre puede abandonarlo en cualquier momento que así lo desee.

Esta exigencia que gravita siempre sobre el ensayo, la de tener que actuar en el ámbito ocioso de un individuo en el que de una u otra manera la atención lectora será algo que deberá atraerse y mantenerse a cada instante de su transcurso; cosa que no implica que el ensayo se vea obligado a seguir una sola vía para captar a su lector. La seducción de la conciencia lectora se logra, como se ha dicho, permitiéndole satisfacción pero también asaltándole con problematizaciones. Por eso, cuando se decide por darle un discurso más oblicuo o presentar al lector un panorama más árido,

---

mediación privilegiada por la que el YO trata de recuperar su ser fragmentado. Mediación que crea la intimidad del sujeto y su objeto, pero introduce al mismo tiempo en la forma una suerte de distanciamiento, de elemento lúdico que Lukács ha identificado con el nombre de ironía y nuestro colega André Berhiau con el de humor.], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 85.

<sup>1402</sup> Con su habitual vocación por hacerse diáfano, Fuster ya nombró su título con la indicación a los «ociosos», entrando en claro contrapunto con el denominador inicial del tipo de libro: «*Diccionari*», que justamente aporta la información contraria a la del ocio desinteresado: la de la necesidad perentoria, la de la resolución puntual de una duda con motivaciones secundarias. Una llamada a los ociosos muy cercana a la del «desocupado lector» al que se dirige Cervantes al prologar el primer *Quijote* («Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. [...]», «Prólogo», *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico [ed.], Barcelona, Crítica, 1999, I, p. 9.).

no debe considerarse como un riesgo contraproducente o un capricho inconveniente para ese sostenimiento de la intención lectora. No se trata de un desconocimiento de estas condiciones propias del «ocio» —que sitúan al género como mera literatura que es—; sino que, como en cualquiera de los casos literarios, bordear la opacidad es una manera de excitar el afán lector con la fascinación de lo oculto. Así como también es una manera de escoger a aquél tipo de lector que se ve incitado por el particular gozo que a veces sólo permite la complejidad y la posibilidad de desentrañarla o aquél que busca invertir *deportivamente* su esfuerzo para translucir cualquier enigma.

De manera que la conciencia de ser un agente del ocio, como es evidente, no hace homogéneas sus consecuencias, pero es indudable que en la configuración de éstos, la *ociosidad* siempre será un condicionante que haga fraguar el conjunto con una determinada compostura, esencialmente distinta a si ese discurso perteneciera a cualquier otro caso de mera «prosa de ideas». Martín Gaité no se cansa de insistir en ello: por encima de cualquier pretensión literaria, superando esa torpe dualidad entre «evasión y compromiso» que desdeña directamente, es la índole lúdica la que siempre reside en la generación de cualquier objeto literario.

No se me oculta que estoy tocando un punto peliagudo al sacar a relucir un concepto tan teñido de proscripción y de matices peyorativos como es el de juego, y ya me parece oír los acentos escandalizados de quienes, esgrimiendo las tópicas salvedades de «literatura de evasión» y «literatura de compromiso», van a negar para muchos casos la licitud de mi afirmación, que mantengo, a pesar de todo, atribuyéndole una validez general: en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz.<sup>1403</sup>

Ese «juego» que siempre está en la «raíz» de toda producción literaria es uno de los principios que Martín Gaité más claramente desea afianzar a lo largo de todas sus reflexiones sobre la labor literaria, al entenderlo como una base que condiciona toda una serie de rasgos del discurso literario. Lo lúdico, como consecuencia de la circunstancia ociosa, irá asomando en toda su mirada sobre el quehacer literario como factor constituyente, porque dentro de lo lúdico anida el incentivo de la «ficción» o, más específicamente, el de la «transformación» que esa «ficción de conciencia» le permite al lector. Eso es lo que deduce al calor de los juegos infantiles que ha observado.

---

<sup>1403</sup> Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor», *La búsqueda...*, p. 29.

Los juegos, como las narraciones y como el amor, brindan la posibilidad de transformación, permiten el acceso a un plano donde el tiempo se desplaza, donde cabe volverse diferente y díscolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía y que los demás nos adjudican y devuelven a diario. En esto consiste el gozo recóndito de la ficción.<sup>1404</sup>

En todo juego hay ese cambio que permite la «transformación», que es justamente aquélla de introducir la propia conciencia en el molde o impronta de otra: esa otra conciencia en la que, lógicamente, el tiempo es distinto y, con ello, varía la situación de quien participa con respecto a su circunstancia cotidiana. Ése es el incentivo de la «ficción» que es consustancial al juego. Lógicamente, esta mudanza en la hechura de la conciencia de quien juega supone un gozo en sí mismo, en el que —como ya ha insistido Martín Gaité en otros lugares— no hay la consecución de ninguna finalidad ajena al hecho mismo de esta metamorfosis.

[...] Y me di cuenta de que la diferencia estaba en el incentivo del fingimiento. Pero también de otra cosa fundamental: de que en esa amplia gama de juegos de cariz mimético («yo era un capitán de navío», «yo era el chófer», «yo era el médico») está por completo ausente la finalidad práctica que se cierne como una sombra sobre los quehaceres más entretenidos de los adultos, enajenándoles sus posibilidades de placer. [...] No se nos ocurre pensar que puede ser aburrida la tarea de un fontanero, un acróbata o un analista, porque hemos contemplado a las personas que detentaban estos oficios enfocando los logros finales —sociales o económicos— de su dedicación, sino que nos hemos sentido atraídos por el desarrollo de la dedicación misma. Lo que hemos admirado es la destreza.<sup>1405</sup>

Sólo la interesada mentalidad adulta es la que hace considerar cada uno de esos disfraces desde la realidad última de los «logros finales» de la profesión que representan en tal ficción. En lugar de considerar esas máscaras —de nuevo—, por el desarrollo mismo de esa incorporación en otra mentalidad, por la simple articulación de esa metamorfosis. El juego literario se concentra en ejercitar esa «destreza» y descuidar cualquier finalidad práctica de tal acción.

Esta necesidad de lo lúdico también aparece en el plan educativo que García Calvo concibe para su Comuna: el «aprendizaje y deseducación» serán adaptables a cada comunidad, siempre que contradigan la antigua «pedagogía». Pero a tal proclama se le añade un requisito más: difuminar las fronteras entre actividades.

---

<sup>1404</sup> Martín Gaité, «Reflexiones en el parque», *El cuento...*, II, p. 76-77.

<sup>1405</sup> *Ibidem*, p. 77.



La crianza, el aprendizaje de las técnicas (de la labranza y la mecánica, de la lectura y escritura, del cálculo, del teatro y de las artes) y la deseducación (o ejercicios de crítica teológica, de dialéctica y sofística) se realizarán en cada comunidad según los medios y maneras que vayan pareciendo los más útiles y libres y los más contradictorios con las viejas instituciones pedagógicas, con la sola condición de que nunca sea visible un límite entre esas actividades y el resto de los juegos de los niños y los adultos, que a su vez, como ya hemos visto, no tendrán límite visible alguno con los trabajos; [...].<sup>1406</sup>

Entre enseñanza y juego no debe haber lindes que el niño pueda percibir, como tampoco entre ambas y el trabajo. Es decir, las dos actividades que más claramente conllevan un propósito *final* deberían confundirse con aquella que, precisamente, supone la inmersión en un quehacer sin más propósito que el del gozo mismo de la transformación, en un plano diverso al cotidiano. Desde la invitación a tal gozo se debe llegar al lector, al que Martín Gaité insiste en atender desde la plena convicción de que sólo podrá hacerle participar, en el discurso que le propone, persuadiéndolo; libre como éste es de aceptar o no tal convite.

Lo primero que hay que averiguar es si el oyente se siente cómodo, y luego, si se sospecha que no, una de dos: o callarse o procurar que lo esté. Las narraciones gratas son las que no te sepultan ni te despojan del derecho a seguirlas desde tu sitio. Dar libertad al oyente, es como dar libertad al amante. [...] Se trata de procurar que atienda, claro, pero sin atosigarlo con chantajes. Sin jalearse la propia narración. Hablar sin chillarle a la gente, sin cogerla por las solapas. Podrás quedarte sin oyentes, bueno; pero los que vengan, lo harán de «*motu proprio*». [...].<sup>1407</sup>

En su soledad, en ese lapso de ocio, el lector debe venir al texto de *motu proprio*, porque no espera de éste ningún objetivo práctico, sino el divertimento del juego, esa «proteica» formalización de su conciencia. Ya ha advertido de ese vínculo entre placer lúdico y soledad: «Lo más característico de los juegos, el placer, es intransferible, tiene lugar a solas. [...]»<sup>1408</sup>, en ésta no puede haber más que libre albedrío. Tal recomendación para la narrativa, vuelve a apuntar al ensayo, cuyo trato con otros discursos y su dinámica especulativa puede llevar al olvido de que éste debe atraer a su lector principalmente sin autoritarismo, mostrándole algo que verdaderamente le atraiga sin ápice de obligación. En el conjunto de *El cuento de nunca acabar* no hay únicamente una «exposición de su poética personal», sino también esa «defensa de la narratividad» ante «las desmesuras experimentales»,

---

<sup>1406</sup> García Calvo, *Manifiesto de la...*, 7, pp. 50-51.

<sup>1407</sup> Martín Gaité, «Narración compulsiva», *El cuento...*, IV, p. 229.

<sup>1408</sup> Martín Gaité, «El placer solitario del juego», *El cuento...*, IV, p. 279.

postura que lo relaciona obviamente con *La infancia recuperada* de Savater. Este libro gaitiano es una verdadera «apología de la narración como nexo comunicativo» entre un «narrador gustoso», (que desarrolla toda una serie de «añagazas para hechizar a su receptor y transportarlo de su universo factual a otro imaginario») y un «lector deseoso de ser transportado, curioso y participativo»<sup>1409</sup>.

Mas lo placentero no está reñido con algún tipo de utilidad. Es así cómo García Calvo usa el tradicional calificativo de «bueno» y se detiene a precisar por qué lo usa: por aunar dos elementos que han sido arbitrariamente escindidos por el dominio: «lo útil y lo placentero». No obstante, trata de especificar aquello que entiende por «útil», de tal manera que deriva irremediabilmente en «placentero» y, como cumpliendo un círculo, acaba revelándose otra vez como «bueno».

Nota a tal propósito que, en el empleo que hago de ‘bueno’ (al fin y al cabo, el término menos engañoso: por algo los dominadores y conformes lo rehúyen como por tabú y lo sustituyen por otros términos, como p. ej. en nuestros años el de ‘positivo’), ‘bueno’ confunde en sí indisolublemente las dos cosas que la Moral ha divorciado desde siempre, lo útil y lo placentero: pues así como ‘placer’ veíamos que se opone a ‘diversión’ (aquel entretenerse mientras el tiempo hasta la muerte pasa, ya por lo frívolo fúnebre), así también se dice aquí «útil» no en el sentido de «servicial para hacer una vez más lo que ya está hecho», sino al revés, útil en el sentido de ‘creativo’, ‘descubridor y negador de la inutilidad imperante’, ‘destrutivo de la destrucción por construcción que se impone a las poblaciones y las almas’, en fin ‘que sirve acaso, por lo menos, para algo diferente de la muerte’); y puestas así las cosas, es claro que sólo lo que fuera en ese sentido útil podría ser sin sombra de tristeza placentero, sólo lo que fuese placentero, en la misma medida que por el placer solo y de su momento fuera útil para mí mismo, en la misma podría ser útil (y placentero) para los otros y para siempre: en suma, bueno por el sólo hecho de ser bueno.<sup>1410</sup>

Una nueva definición de la «utilidad», opuesta a ese aspecto que le ha otorgado el poder desde su «Moral»: que rehúye la reiteración de lo ya conocido,

---

<sup>1409</sup> «[...] Nada tenía que ver aquel modelo narrativo que recuperaba bulímicamente hallazgos técnicos y temáticos de la modernidad con el concepto de narración ilusionista y afectiva sobre el que Martín Gaité desarrolló su reflexión y su propia obra. Esta disparidad esencial encuentra en *El cuento de nunca acabar* un testimonio de meridiana claridad, sobre todo en los diecinueve capítulos de la sección “A campo través”. Pero el libro no solo contiene una exposición de su poética personal, sino que coincide con la defensa de la narratividad que, como reacción a las desmesuras experimentales, tuvo lugar a mediados de los setenta e inspiró otro ensayo memorable, *La infancia recuperada* de Fernando Savater; un libro, dicho sea de paso, que apasionó a la escritora comprensiblemente por cuanto lo emparentaba con su propio proyecto.

Todo *El cuento de nunca acabar* está recorrido por la apología de la narración como nexo comunicativo entre un narrador gustoso, dispuesto a desplegar todo su repertorio de añagazas para hechizar a su receptor y transportarlo de su universo factual a otro imaginario, y un lector deseoso de ser transportado, curioso y participativo. [...].», Ródenas, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», p. 148.

<sup>1410</sup> García Calvo, *De la felicidad*, p. 48.

inclinada hacia lo creativo e impugna todo aquello que, en lo establecido, niegue este tipo de «utilidad»; aquello que no sea partidario de la «muerte», como sucede con tantas cosas impuestas por el dominio. Esa es la «utilidad» que, por sí misma, será «placentera»; una utilidad-placer que será tanto la que sea «para uno mismo» como, a su vez, pueda serlo «para los demás». Este tipo de utilidad avecinada con el placer será la que más interese al género ensayístico, algunas veces como tema, pero básicamente como otro de los principios que modulan la generación de sus discursos. Se trata de absorber al lector con un lúdico placer que, en cierto modo, le es «útil»; que es al mismo tiempo «instructivo» y «laborioso», pero sin dejar de ser «juego».

La dinámica del juego es recurrente en muchas zonas del ensayo, incluso al punto de alejarse de toda utilidad —de cualquier función indagadora—, metiendo al lector en un circuito que va internándose hacia el divertimento. Es lo que sucede con la voz que Vázquez Montalbán impone en su *Manifiesto subnormal*, en el que aparenta asumir el aspecto de este calificativo de «subnormal», que ha acuñado aquí incorporándole una fuerte carga semántica para desplegarlo en varios lugares. Así sucede mientras está jugando a exponer —ni más ni menos— una recomendación de unos especialistas en estrategia militar que apuestan por una táctica basada en una guerrilla cuya actividad sea «ubicua» y «metafísica». El surtidor verbal, en un punto, acaba jugando con la repetición de palabras, aumentando la sensación de descarrilamiento hacia el absurdo. Primero se repite el adjetivo «perpetuo» (como deben ser sus ataques), luego la «destrucción» (como serán sus consecuencias) y, finalmente, la «duda» (que será lo sembrado por la acción ubicua y fugaz de esta guerrilla).

[...] Los especialistas en cálculo de probabilidades y en ciencias futuras, encabezados por Herman Kahn<sup>1411</sup> llegaron a la conclusión de que no había táctica más adecuada que la guerrilla ubicuo-metafísica: el perpetuo ataque, en todo tiempo y lugar, con tal rapidez de acción que se plantease inmediatamente la duda de que la acción se hubiera efectuado. La perpetua sorpresa, la perpetua destrucción de los cascos una y otra vez destruidos, la destrucción de cualquier apariencia de

---

<sup>1411</sup> Se refiere al conocido estratega militar y teórico de sistemas, Herman Kahn (1922-1983), que trabajaba en el *think tank* del ejército estadounidense «Research and Development» y que se hizo célebre por sus crudos análisis sobre las consecuencias de una guerra nuclear, lo que le valió ser una de las inspiraciones del protagonista de la película de Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [*Dr. Strangelove o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* y conocida en España con el título: *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (1964). Aquí, Vázquez Montalbán lo muestra sarcásticamente proponiendo una táctica basada en esta guerrilla ubicuo-metafísica, que debe atacar continuamente y haciendo creer que sus ataques no están ocurriendo.

resultado, de cualquier propuesta susceptible de despertar encantamiento. La duda de la duda de la propia duda había que convertirla en la duda de la duda de la duda de la duda de la duda de la duda... y así hasta el infinito, hasta la locura de cuatro letras convertidas en cuatro objetos sin relación entre sí. Y como consecuencia de este planteamiento, el agente secreto se disfrazó de inexistente, se disfrazó de fantasma.<sup>1412</sup>

Las diez repeticiones de esa «duda» parecen cristalizar la alucinatoria espiral de este enunciado *subnormal* que, entre algunos claros, parece adentrarse en una parodia progresivamente oblicua. Es así como el ensayo abre distintos ámbitos en el que se expande un juego que parece no ofrecer ninguna pista de que tal recreo lúdico responda a algún interés de llevar al lector alguna determinada posición. Un juego que aparenta plena ociosidad, un limpio desinterés.

## **APARENTE GRATUIDAD O INTERÉS DISIMULADO**

Uno de los síntomas que demuestran que el ensayo se sabe ante un lector ocioso está en esta necesidad de intervenir delicadamente en ese ocio para incorporar suavemente al lector en el curso del texto y, de este modo, situarle ante esas cuestiones que realmente el ensayista quiere proponerle. En Fuster esta conciencia supura muchas veces en el arranque de sus artículos, como es el caso de un artículo —ya visitado— sobre los «solsticios» de la humanidad («Solsticis de l'home»). Este texto se emprende con un recordatorio de la vana importancia de su tema, que no es más que un mero «pasatiempo»; casi como si fuese un tema para una tertulia, lo cuál le añade el rasgo de cuestión irresoluble, aumentando todavía más su gratuidad.

Parlar d'aquestes coses és una manera com qualsevol altra de passar l'estona. Mai no acabaríem de treure'n l'aigua clara. Però tampoc no estarà de sobres que donem alguna volta a la qüestió. Els «solsticis de l'home», com diu Gaziol, aquests vertaders «moments estel·lars de la humanitat», [...].<sup>1413</sup>

Un esparcimiento entre tantos y, además, un rompecabezas insoluble —un proceso sin final— que, sin embargo, ha abierto brecha y que puede tener algún sentido darle «alguna vuelta» más, por irresoluble que sea. Es decir que por más que

---

<sup>1412</sup> Vázquez Montalbán, *Manifiesto subnormal*, p. 41.

<sup>1413</sup> Fuster, «Solsticis de l'home», *L'home, mesura...*, pp. 187-188.

se hace patente la gratuidad de la opción sobre ese tema —que responde a la misma arbitrariedad con la que se opta por algún tipo de divertimento lúdico—, al final acaba proponiendo ese tema y situando al lector ante ese objeto, por más que no tenga solución. Este esfuerzo por evidenciar lo antojadizo de la opción sugerida a su lector no es más que la antesala para cumplir su verdadera intención colocando al lector ante el tema que aspira que éste atienda desde su ocio.

Porque el principio que controla el discurso ensayístico es el de «it should give pleasure», pues «the desire which impels» para acercarse a un ensayo no es otro que «simply to receive pleasure». Ese fin, el propio que incita toda lectura literaria es la que Woolf subraya como el objetivo de todo lector de ensayos, una búsqueda del placer que es tan principal que «everything in an essay must be subdued to that end», debe ser aquello que debe poner en tensión, «under a spell», ya desde la primera palabra hasta la última y será en ese transcurso de una a otra la que va a permitir pasar por medio «the most various experiences of amusement, surprise, interest, indignation», una variedad por ese itinerario que irá desde «the heights of fantasy», hasta «the depths of wisdom», pero entre tanto nunca se rompe la sensación de ensueño: «we must never be roused», pues la gran virtud del género es que nos acoge en su regazo y, al hacerlo, como empezando su función: «draw its curtain across the world»<sup>1414</sup>, envolviendo al lector y manteniéndolo dentro de esa ficción de conciencia.

Lo gratuito también estará presente como uno de los temas en los que se va a fijar el ensayo, así le sucede a Vázquez Montalbán cuando piensa en la juventud de los años cincuenta que según él padeció el *mal du siècle* con retraso y, por ello, ante la desaparición de Dios como fundamento moral, se ven llevados a la extrañeza ante tal permisividad de cualquier acción. Tras urdir uno de sus *collages* con materiales nobles y populares precisa esa inquietud juvenil de los cincuenta en su búsqueda del gozo por el «acto gratuito», como modo de encauzar su ímpetu vital y que Elvis viene

---

<sup>1414</sup> «The principle which controls it is simply that it should give pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive pleasure. Everything in an essay must be subdued to that end. It should lay us under a spell with its first word, and we should only wake, refreshed, with its last. In the interval we may pass through the most various experiences of amusement, surprise, interest, indignation; we may soar to the heights of fantasy with Lamb or plunge to the depths of wisdom with Bacon, but we must never be roused. The essay must lap us about and draw its curtain across the world.» [«El principio que lo controla es el de proporcionar placer; el deseo que nos impele a tomarlo del estante no es otro que el de recibir placer. Todo, en el ensayo, debe tender a ese objetivo. Debe ponernos en trance desde la primera palabra y sólo despertarnos, refrescados, con la última. En el intervalo debemos pasar a través de las más variadas experiencias de diversión, sorpresa, interés, indignación; debemos remontarnos a las cumbres de la fantasía con Lamb o sumergirnos en las profundidades de la sabiduría con Bacon, pero nunca debemos de despertarnos. El ensayo debe acogernos en su regazo y correr las cortinas del mundo.], Woolf, «The modern essay», pp. 242-243.

a cristalizar en sus actuaciones, igual que lo habían hecho Dostoievsky y Gide en sus novelas. Tal y como Vázquez Montalbán recuerda, consiguiendo esa combinación y contrastaste hecha de pedazos de cultura «noble y popular» ensamblados en su *collage* —como él mismo lo ha expuesto antes.

Los jóvenes de los años cincuenta heredaron el mal del siglo aplazado circunstancialmente por la Segunda Guerra Mundial. ¿De qué mal del siglo se trataba? Del mismo que Ivan Karamazov muestra ante los místicos ojos de Aliosha: la evidencia del dolor, de la muerte, de la brutalidad, de la injusticia... la evidencia de que ante tanta torpeza sólo es lógico dudar de la existencia de un Supremo Artesano... Y si no existe el Supremo Artesano: *Todo está permitido*, se plantea, angustiado, el pobre Aliosha, con su instrumental racional educado en los padres Nierembergs rusos. No. No todo está permitido. Para algo la conciencia moral de las castas dominantes ha creado un Derecho... Precisamente, casi nada está permitido y, sin embargo, todo sigue mal hecho, muy mal hecho; siguen ahí el dolor, la injusticia, la miseria, la enfermedad, la muerte, y, además: la Bomba.

Una desazón recorre el mundo como un nuevo fantasma de imposible manifiesto. A nivel de intuición, la juventud de los años cincuenta, al calor de los beatniks, del rock y del alcohol, buscaba la escapatoria del furor de vivir, el placer del acto gratuito que tan acertadamente había descrito Gide<sup>1415</sup>. Elvis era el símbolo del hacer sin saber qué hacer. Su voz, su sentido del ritmo, equivalía precisamente a ese actuar sin actuar, a ese consumir energía *in situ*, sin contribuir a que aumente la balanza de pagos nacional.

Una acción, sin más sentido que la acción misma, ese deseo de actuar sin tener claro con qué objetivo, un derroche de vigor sin un resultado definible que Vázquez Montalbán ve sustanciarse en la música y el baile de Elvis; todo ello lo identifica con esa atracción de esa juventud enfrentada a la disolución de una moral omnímoda sostenida por lo absoluto y hacerlo así es una manera de poner el centro de su discurso ese tipo de «gratuidad» inconsecuente que es propia del ocio y de la que necesita contagiarse la dinámica del ensayo.

Esta gratuidad también será el argumento para reivindicar, en un enunciado con apariencia de manifiesto formal, la vigencia de los estudios del griego y el latín, para lo que García Calvo usa exactamente los argumentos con los que se suelen oponer a su permanencia: «no sirven para nada», son «inútiles».

[...] Entonces lo que resulta es que estas enseñanzas en realidad no sirven para nada, y constituyen un peso muerto de la tradición, que una época práctica y aséptica, que

---

<sup>1415</sup> Los «actos gratuitos» también influenciados por Dostoievsky y Nietzsche, quedan plasmados por André Gide en su novela *Las cuevas del Vaticano* [*Les Caves du Vatican*] (1914), en la que el personaje Lafcadio decide súbitamente abrir la puerta del tren y empujar al vacío a su anciano compañero de compartimento, Amédée Fleurissoire.

gusta de eliminar lo superfluo y no conducente a los fines que uno trae entre manos, debe eliminar cuanto antes.

[...] Tienen plena razón: en efecto, ni el griego ni el latín sirven en absoluto para nada; son disciplinas totalmente inútiles. Pero por eso justamente constituyen la parte más fundamental y más preciosa de toda la materia de enseñanza, lo más noble, lo mejor de ella. Justamente por la inutilidad, en que el pragmático neopositivista fundamenta su anatema, yo las defiendo como lo más caro a la enseñanza verdadera. [...].<sup>1416</sup>

La razón de exhibir esta inutilidad como fundamento para preservar ambas disciplinas la sostiene acudiendo al origen de la curiosidad infantil y de la reacción de la sociedad ante ésta, que responde al niño con la «enseñanza». La pregunta primigenia del niño es un lúdico y gratuito: «¿por qué?» en el que ve la semilla de lo que entiende un auténtico «estudio», aquél que es un «juego» y que, por tanto, no tiene «provecho». Es entonces cuando la sociedad, alertada por ese cuestionamiento sin ningún rendimiento práctico, le contesta montándole una «enseñanza», cuyo objetivo es el de saturarle con todas las respuestas a esos posibles porqués y así desactivar esa inquietante interrogación frente a todo. Esas «respuestas» a las que el niño deberá adherirse estarán concebidas ya con la lógica del «provecho».

j. «¿Por qué?» pregunta el niño a las cosas según entra en juego de razón; y no se cansa de preguntar por qué; y en su por qué está el germen de todo verdadero estudio, de juego y sin provecho. Pero he aquí que «para qué preguntará tanto por qué este niño» —se dice la sociedad que le rodea. Y no pudiendo comprenderlo (no pudiendo responderse a su propio para qué) sospecha que aquello es una enfermedad peligrosa, y decide curar al niño rápidamente de ella: con este fin organiza la enseñanza, y así en la primaria como en la secundaria o la terciaria se dedica a decirle el por qué de todas las cosas antes de que al niño se le ocurra preguntar nada, al mismo tiempo que se le explica las grandes utilidades que para él y para la patria se derivarán del hecho de que él se avenga a aprenderse todas aquellas contestaciones. Ni que decir tiene que a los pocos meses o años el niño no sentirá la menor tentación de preguntar un «por qué» si no es con un «para qué» bien definido, y no volverá a agarrar un libro si no es con la intención de utilizarlo como amasadera para hacer de sí mismo un hombre de provecho; así habrá sido ganado por la sociedad el niño y la maravillosa (acaso redentora) inutilidad de su por qué. Hasta tal punto, pues, odia la sociedad y se irrita ante la curiosidad y el estudio no justificados prácticamente.<sup>1417</sup>

La triste *adulteración* del niño se concreta con ese trueque fatal entre su pregunta genuina y el codicioso «¿para qué?» que convertirá toda la atención de ese niño —dejándolo de ser— en un mezquino escrutinio del rendimiento práctico de las cosas y no ya de su gozoso conocimiento, sin más resultado que éste. Otra vez, García

---

<sup>1416</sup> García Calvo, «Iniciación a una consideración social de la crisis de los estudios clásicos», *Actualidades*, p. 85.

<sup>1417</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

Calvo lanza una alerta a ese dominio que busca tronchar todo aquello que no se avenga a su fin y, en especial, a aquellas que no respondan a su concepción de la «utilidad». Será en casos como éstos en los que la gratuidad —como por contagio— se aparecerá como tema del propio ensayo, al mismo tiempo que éste intenta, en su práctica, ofrecerse como opción gratuita a su desocupado lector.

De modo que muchas veces hay una aparente gratuidad en lo que presenta el texto ensayístico, cuya virtud está en esconder el verdadero interés del discurso que es el de llevar al lector hacia una determinada posición, pero con la gracia que permite lo gratuito: que crea el lector que lo hace por su propia voluntad, sin más motivación que la del gozo que promete toda ocasión ociosa. En un momento dado, vuelve Chesterton a su ironía cuando advierte que «the essay will probably become rather more cogent and dogmatic», gracias solamente a las «deep and deadly divisions which ethical and economic problems may force upon us». Mas lanza una esperanza para que en el futuro se mantenga: «a place for the essay that is really an essay», un lugar para un discurso poco clasificable. En ello sirve una curiosa comparativa con las «songs round the camp-fire» que cantan los soldados y su dificultad para considerarlas dentro de las «collections of patriotic songs», debido a ser «so lively in their range over other topics». Es entonces cuando trae consigo a San Tomás de Aquino y el sentido común de sus asertos: «neither the active nor the contemplative life could be lived without relaxations», en especial: «in the form of jokes and games». En ese momento de necesario recreo lúdico es en donde identifica la sustancia del ensayo, pues si a «the drama or the epic» le corresponde «the active life of literatura», igual que a «the sonnet or the ode» le concierne «the contemplative life», entonces: «the essay is the joke»<sup>1418</sup>.

---

<sup>1418</sup> «[...] And, if I may end this rambling article on the subject of rambling articles, and end it with a personal confession, I will own that I am haunted with a faint suspicion that the essay will probably become rather more cogent and dogmatic, merely because of the deep and deadly divisions which ethical and economic problems may force upon us. But let us hope there will always be a place for the essay that is really an essay. It is an old story that soldiers sing songs round the camp-fire; but I doubt if they are all about soldiering. Indeed they are sometimes so lively in their range over other topics, that respectable patriots have found a difficulty in including them in collections of patriotic songs. St. Thomas Aquinas, with his usual common sense, said that neither the active nor the contemplative life could be lived without relaxations, in the form of jokes and games. The drama or the epic might be called the active life of literature; the sonnet or the ode the contemplative life. The essay is the joke.» [(...) Y, si puedo terminar este artículo sobre el tema de los artículos divagatorios y terminar con una confesión personal, tendré en cuenta que estoy obsesionado con una leve sospecha de que el ensayo será probablemente más convincente y dogmático, simplemente debido a las profundas y mortales divisiones que los problemas éticos y económicos nos pueden imponer. Pero esperemos que siempre



Una analogía cercana la ofrece Sister Mary Eleanore cuando esboza que «reading an essay is like taking a stroll in the woods when tired». Pues en tal paseo emboscado, por un lado en esa comunicación con la «nature», se produce un efecto placentero: «lightens the burden of world-weariness». A la vez que se siente «refreshed by the sweetness that comes from the heart» de quien es capaz de salvar esa «life peace of soul» de las «amid the stress and bitterness of life» porque como deja caer: «the true essayist is graduated from the school of experience»<sup>1419</sup>.

## **LO CONTINGENTE Y LO NECESARIO**

A lo largo de la observación de distintos aspectos de estas formas de ensayo, ha ido emergiendo un vago componente que parece ser bastante consustancial a lo literario. Pues, de entre los tantísimos factores que podrían definir difusamente el hecho literario y que se podrían alegar para demostrar la obvia naturaleza literaria del ensayo, existe esa hipótesis que lo entiende como un uso del lenguaje en el que se logra convertir lo que es «casual» en «forzoso»; algo así como lo supuestamente afirmado por Kafka<sup>1420</sup> y como lo que ya había dejado entrever la *Poética* aristotélica<sup>1421</sup>. Esto es, volver la «contingencia» propia de una determinada expresión

---

haya un lugar para el ensayo que sea realmente un ensayo. Es una antigua historia que los soldados cantan canciones alrededor de la hoguera del campamento, pero dudo que se trate de soldados. De hecho, a veces son tan vivaces en su alcance sobre otros temas, que los patriotas respetables han encontrado una dificultad para incluirlos en colecciones de canciones patrióticas. Santo Tomás de Aquino, con su habitual sentido común, dijo que ni la vida activa ni la contemplativa podían vivir sin recreos, en forma de bromas y juegos. El drama o la epopeya pueden ser llamados como la vida activa de la literatura, el soneto o la oda como la vida contemplativa. El ensayo es la broma.], Chesterton, «The essay», pp. XVII-XVIII.

<sup>1419</sup> «[...] Reading an essay is like taking a stroll in the woods when tired. In the one case nature communing with us lightens the burden of world-weariness that weighs upon us at times; in the other we are refreshed by the sweetness that comes from the heart of one who has preserved or found amid the stress and bitterness of life peace of soul —for the true essayist is graduated from the school of experience. [...]» [(...) Leer un ensayo es como dar un paseo en el bosque cuando se está cansado. En un caso, la naturaleza que comunica con nosotros alivia la carga del cansancio del mundo que a veces pesa sobre nosotros; en el otro caso nos refresca la dulzura que viene del corazón de quien ha preservado, en medio del estrés y la amargura de la vida, la paz del alma —porque el verdadero ensayista se gradúa de la escuela de la experiencia. (...)], Sister Mary Eleanore, «Introduction», *The Literary Essay in English*, Boston, Ginn and Co., 1923, p. 1.

<sup>1420</sup> «La misión del escritor es convertir la aislada mortalidad de la vida en vida eterna, conducir lo casual a lo forzoso. El escritor tiene una misión profética.», Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*, Rosa Sala Rose [trad.], Barcelona, Destino, 2006, p. 292 (*Gespräche mit Kafka*, Alma Urs [ed.], Frankfurt, S. Fischer, 1951).

<sup>1421</sup> Así puede deducirse cuando Aristóteles está refiriendo los hechos de la «mimesis» que deben servir para la «catarsis», especifica para ello que de los fenómenos azarosos, los que más atraen son los que

verbal con todos sus significados —que se formula así como pudiera haberse formulado de otro modo— en una expresión «necesaria».

Éste es un factor que se mueve en la ambigüedad de dos posibilidades. Por un lado la obra ha de lograr exhibir «contingencia», porque ese es el modo en que los fenómenos acontecen y, por tanto, en el que una conciencia real se desarrolla. Si toda obra literaria suele pretender la representación de una «conciencia», entonces, conseguir figurar esa contingencia de los fenómenos será un elemento clave —aunque sutil— de su mimesis. Esto es lo que sucede en el ensayo cuando se muestra el pensar de una conciencia cuyo recorrido acaece de un determinado modo como podría hacerlo de cualquier otro, captando la contingencia fenoménica e incorporándola al discurso literario; de manera que en esta transformación se convierte en un hecho que logra la gravedad de lo ineludible, restándole la evanescencia del fenómeno real. Pero, por otro lado, desde el momento en que ese fenómeno contingente es representado discursivamente se convierte en un material más de los que se sirve el autor para componer su obra. Sin embargo, la ambigüedad no puede resolverse, pues todo elemento puede ser producto de la contingencia del acto mismo de la creación o mera representación de la contingencia de un acto imitado y, por tanto, una pieza perfectamente configurada y ubicada estratégicamente en el conjunto.

El ingrediente «contingente» en la elaboración de esta conciencia intencional del ensayo es un intento de ser coherente, recreando el curso de una conciencia que piensa y haciéndolo en su propia morfología: la emergencia de lo casual, el desarrollo azaroso, la discontinuidad, la variación del ritmo, la divagación orientada o desorientada y esa dinámica incoativa que tanto caracteriza al género, es decir, ese afán por indagar sobre las cuestiones más diversas con la misma libertad que ocurre en la mente, sin la obligación de atenerse a un método o sistema y sin la exigencia de ser exhaustivo agotando esa vía emprendida, sino sencillamente pasando de un tema a

---

parecen acaecidos «a propósito»; esto es, lo *contingente* que adquiere el carácter de *necesario*. Da para eso el caso de la «estatua de Mitis» caída, justamente, sobre el culpable de su muerte: «Puesto que la mimesis tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también hechos que producen temor y compasión, y éstos nacen especialmente cuando se producen contra lo que se espera unos a través de los otros, pues así será más maravilloso que si vinieran de una forma automática y por azar, pues que también de las cosas que ocurren por azar nos parecen más maravillosas las que parece que se han producido a propósito, como cuando la estatua de Mitis que hay en Argos mató al culpable de la muerte de Mitis, cayéndole encima mientras la miraba; pues parece que tales cosas no se producen al azar; de manera que por necesidad tales fábulas son más hermosas.», Aristóteles, *Poética* [Περὶ Ποιητικῆς], 1452 a, en *Artes poéticas*, Aníbal González [trad. y ed.], Madrid, Taurus, 1987.

otro, con la intensidad deseada y brindando una continua diseminación de hipótesis que incitan el avance del ensayo y la cooperación del lector.

El usual reparo que ha producido el aspecto «fragmentario y contingente» del ensayo viene dado por la presuposición de un «carácter dado de la totalidad» así como de «la identidad de sujeto y objeto» o de estar «en poder de todo». En cambio, lo que en verdad ocurre con el género es que «no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto», al contrario, lo que parece perseguir es: «eternizar lo pasajero». Esa presunta «debilidad» da prueba de «la misma no identidad que tiene que expresar», como también de ese «exceso de intención más allá del asunto» es decir, esa «utopía rechazada en la desmembración del mundo en lo eterno y lo pasajero». Pues sucede que en lo que Adorno nombra como «ensayo enfático», lo que ocurre es que el «pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad»<sup>1422</sup>.

Ya describió Kauffmann el «essay's irregular path» que tiene la capacidad de «registers the element of contingency which is common to all forms of genuine query»<sup>1423</sup>. También le parece a Kaufmann que el «serene individualism» montaigneano echa sus raíces en «the stoical and humanist traditions of *culture de l'âme*» en su sabrosa combinación de «self-cultivation» y «practical wisdom». Tal «inner security» es la que puede explicar su paradigmática «negative capability», es decir, esa afortunada predisposición que lo singulariza: «the high tolerance for doubt and contingency which pervades his work».

Kaufmann también se hace con Walter Pater, que casi coincide con Lúkacs al afirmar que el género de Montaigne tiene que ver con: «the dialectic method of Plato's dialogues». Porque tanto diálogo como ensayo: «convey the flow of discursive reasoning», ya sea «with or without the presence of an interlocutor», igual que ambos géneros «cut a circuitous path» a través del cual ambos: «approaching truth

---

<sup>1422</sup> «[...] La misma objeción habitual contra él de que es fragmentario y contingente postula el carácter dado de la totalidad, pero con ello la identidad de sujeto y objeto, y se comporta como si estuviera en poder de todo. Pero el ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero. Su debilidad atestigua la misma no identidad que tiene que expresar; el exceso de intención más allá del asunto y, por tanto, aquella utopía rechazada en la desmembración del mundo en lo eterno y lo pasajero. En el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad.», Adorno, «El ensayo como forma», p. 20.

<sup>1423</sup> «[...] The essay's irregular path ("method" comes from the Greek *meta* and *hodos*: "along the way or path") registers the element of contingency which is common to all forms of genuine query. [...]» [(...) El camino irregular del ensayo («método» proviene del griego *meta* y *hodos*: «a lo largo del camino o vía») registra el elemento de contingencia que es común a todas las formas de interrogación genuina. (...)], Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 238.

obliquely» pues tiene la capacidad de «registering the contingencies of occasion»<sup>1424</sup>. Como ambos, igualmente: «refuse demands for absolute objectivity», pues toda una serie de teóricos proponen: «not epistemological anarchy but rather the methodological recognition of contingency»<sup>1425</sup>. Frente a «the systematic philosopher» que se decide «rehearses his thoughts in private» con una exclusión directa: «deleting all traces of contingency from his discourse», pues el ensayista al ser consciente que «all thought is circumstantial», opta por «reflects on the circumstances of his own discourse», para servirse de ellas en el pensamiento que está tratando en ese momento<sup>1426</sup>.

En cierta ocasión, Benet también desliza la dualidad en la que se sitúa el hecho literario, a propósito de dos versos que cita y en los que observa esta doble posibilidad de lo «necesario» y lo «contingente», bajo una de sus variantes.

[...] Pero el conjunto de ambos versos parece, así, referirse a esa oposición fundamental entre predestinación y libre albedrío que inducirá, en el hombre más aprensivo y avisado, una clase de indiferencia (tan contradictoria con su ambición) que le permitirá ejecutar el más horrendo crimen. [...].<sup>1427</sup>

---

<sup>1424</sup> «[...] Montaigne's serene individualism was anchored in the stoical and humanist traditions of *culture de l'âme*, combining self-cultivation and practical wisdom (Friedrich 322). Only this inner security can account for his exemplary "negative capability" the high tolerance for doubt and contingency which pervades his work.

Pater shrewdly identifies Montaigne's essays with the dialectic method of Plato's dialogues. Both forms, dialogue and essay, convey the flow of discursive reasoning, with or without the presence of an interlocutor. Both genres cut a circuitous path, approaching truth obliquely, registering the contingencies of occasion. [...]» [(...) El individualismo sereno de Montaigne estaba anclado en las tradiciones estoicas y humanistas de la *culture de l'âme*, combinando el cultivo del yo y la sabiduría práctica (Friedrich, 322). Sólo esta seguridad interior puede dar cuenta de su ejemplar "capacidad negativa", de la alta tolerancia a la duda y la contingencia que impregna su obra.

Pater identifica astutamente los ensayos de Montaigne con el método dialéctico de los diálogos de Platón. Ambas formas, diálogo y ensayo, transmiten el flujo del razonamiento discursivo, con o sin la presencia de un interlocutor. Ambos géneros cortan un camino tortuoso, acercándose a la verdad oblicuamente, registrando las contingencias de la ocasión. (...)], Kauffmann, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», p. 223.

<sup>1425</sup> «[...] Both refuse demands for absolute objectivity —demands which usually mean bowing. These theorists propose not epistemological anarchy but rather the methodological recognition of contingency. [...]» [(...) Ambos rechazan las demandas de objetividad absoluta —exigencias que normalmente significan la reverencia. Estos teóricos proponen no la anarquía epistemológica sino más bien el reconocimiento metodológico de la contingencia. (...)], *ibidem*, p. 234.

<sup>1426</sup> «[...] Unlike the systematic philosopher who rehearses his thoughts in private, deleting all traces of contingency from his discourse, the essayist, mindful that all thought is circumstantial, reflects on the circumstances of his own discourse, making them serve the thought at hand.» [(...) A diferencia del filósofo sistemático que ensaya sus pensamientos en privado, borrando de su discurso todos los rastros de contingencia, el ensayista, consciente de que todo pensamiento es circunstancial, reflexiona sobre las circunstancias de su propio discurso, haciéndolas servir para el pensamiento que tiene a mano.], *ibidem*.

<sup>1427</sup> Benet, «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor», *Ensayos de...*, p. 199.

Esa «predestinación» y «libre albedrío» emerge justo en una reflexión literaria y al ponderarla como «oposición fundamental» da la impresión de ser un dato que, desprevenidamente, también puede explicar su ensayo. Como también ocurre con esa otra dualidad de «destino y carácter», tomada de Benjamin, que tanto se le asemeja y que resulta tan persistente para Sánchez Ferlosio, como se pudo comprobar. Como se vio, Lukács habla de una «conexión» que se produce en todo auténtico enunciado ensayístico, que tiene que ver con la capacidad de dicción secundaria del ensayismo, en la que observa: «lo inseparable y orgánico de esta mezcla de ser casual y ser necesario» que comprende como «el origen del humor y de la ironía»<sup>1428</sup>.

## CAPTAR EL AZAR

Uno de los efectos de esta presencia de la contingencia en la escritura ensayística está en conseguir que en ésta se produzca el vislumbre del «azar», ya sea real o elaborado. En su fluidez, sus referencias o su particular circuito tiene que albergarse el escenario donde acaece el azar. Como consecuencia de éste, su enunciado presentará distintas ocasiones en donde se hace evidente el carácter «repentino» con el que se abordan determinados objetos o se percibe en el crecimiento de tal discurso: su trazo acelerado, los distintos ritmos de su avance, las diversas intensidades con las que examina distintos factores de esa cuestión o la siempre notable acumulación de cuestiones y alusiones a lo largo de su despliegue. Esta índole repentina se corresponderá, por tanto, con la búsqueda de cierta fidelidad mimética de ese «arrebato» inicial que ha hecho urgente abrir y desplegar ese discurso.

Que el ensayo «es lo más espontáneo», lo propuso Unamuno según recuerda con prudencia Gómez, pues esa «espontaneidad» sería lo que éste circunscribe a la «etapa decisiva en el proceso de escribir un ensayo», aunque no debería tomarse como la «única», porque sería una condición que tiene que ver también con «una profunda y quizás larga meditación» y a la que le sucede «una reexaminación de lo ya

---

<sup>1428</sup> «Por eso la mayoría de los hombres ha de creer que los escritos de los ensayistas lo son solo para explicar libros e imágenes, para facilitar su comprensión. Esta conexión es profunda y necesaria, y precisamente lo inseparable y orgánico de esta mezcla de ser casual y ser necesario es el origen del humor y de la ironía que encontraremos en los escritos de todo ensayista verdaderamente grande.[...].», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 50, *vid supra*, p.

escrito», en la que «se pule el estilo y se precisan las ideas». Por tanto, es quien va a escribir el que «se siente reaccionar ante una situación» y, a continuación, «transcribe la reacción misma con la espontaneidad con que es sentida». Mas, al mismo tiempo, «tal reacción» es un «producto de una previa meditación»<sup>1429</sup>. Porque «la espontánea e inmediata transcripción de una reflexión igualmente espontánea» es para Osses una indiscutible «característica» del género ensayístico o de aquello que propone más específicamente de: «el acto de creación del mismo»<sup>1430</sup>.

Debido a este intento de conservar tal «repentinidad» del impulso consciente ante determinados objetos, la escritura ensayística suele mantener la presencia de una escritura improvisada en la que semeja estar ejercitándose una probatura y en donde rige siempre la salvaguarda de la provisionalidad. Es una escritura, pues, que o bien por la verdadera circunstancia de su confección, o bien por constituir uno de los resortes de su mimesis durante su elaboración, se acerca mucho al borrador, a una escritura que incorpora la frescura, la lúcida capacidad de síntesis y las excrecencias propias de un esbozo, valiéndose de la permisividad que da el saberse una simple proyección para un futuro texto «en limpio», ya pulido, acotado y perfeccionado.

Todas estos factores que se tratan de preservar en el enunciado ensayístico tendrán como consecuencia una tendencia a la «contención» en el tamaño del texto ensayístico. Los artículos suelen presentar unas dimensiones bastante acotadas, entre otras cosas, por esta fidelidad al impulso repentino que lo genera y por su propia configuración como bosquejo. Sin embargo, junto a tal contención, el género propenderá a la abundancia de estas unidades de ensayo, que van aglomerándose entre sí bajo un título común y en forma de libro. Esta copiosidad es una de las consecuencias de las circunstancias que suelen acompañar a la primera publicación de esos artículos en prensa y a la dependencia económica o no respecto a estas publicaciones.

---

<sup>1429</sup> «Unamuno señala que el ensayo “es lo más espontáneo”, pero debemos tener cuidado en la interpretación del término. La espontaneidad a la que Unamuno se refiere es, desde luego, la etapa decisiva en el proceso de escribir un ensayo, mas no la única. Esta espontaneidad sigue a una profunda y quizás larga meditación; y es seguida por una reexaminación de lo ya escrito, donde se pule el estilo y se precisan las ideas. El ensayista se siente reaccionar ante una situación y transcribe la reacción misma con la espontaneidad con que es sentida; pero tal reacción, a su vez, es producto de una previa meditación. [...]», Gómez, «11. El ensayo como forma de pensar», *Teoría del...*, p. 34.

<sup>1430</sup> «La espontánea e inmediata transcripción de una reflexión igualmente espontánea representa ya otra característica de lo que es el ensayo; o, para precisar aún más: de lo que cabría identificar como el acto de creación del mismo. [...]», Osses, «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», p. 9.

Lo cierto es que, desde el punto de vista global de la obra de un determinado ensayista, suele ser habitual que, por encima de los condicionantes circunstanciales que condicionen sus artículos, la cantidad de unidades ensayísticas sea ingente. Esta escritura sobreabundante producto de la «repentinidad» y de la consiguiente condición de «borrador», se puede observar ya en el caso primigenio de Montaigne con sus ensayos de un tamaño no particularmente extensos pero con una acumulación de ciento once de ellos en sus tres «Libros»<sup>1431</sup>. En la obra ensayística de este grupo, a veces se podrá alegar esa sujeción pecuniaria en el caso de Fuster, de Vázquez Montalbán o —sólo en algunos casos—, de Sánchez Ferlosio y de Martín Gaité; pero no impide que suceda un parecido fenómeno en otros casos de estos dos últimos o en el de Savater, Benet o García Calvo. Siendo quizá los casos más divergentes con esta tendencia el de Valente (al menos durante el periodo tratado), Gil de Biedma o Gimferrer.

Conservar el arrebatado en esa escritura que se da en un trazo, o ese escribir «de un tirón» como reivindica Martín Gaité para conservar ese «arrebatado» o «trance» primigenio que ha desencadenado la escritura y esa convicción que permite llevarla a cabo con fluidez y sin represiones es la que permite hacerlo como si fuese ese distendido y desprevenido «borrador», como ella misma recuerda que fue la súbita redacción del relato «La Condena [Das Urteil]»<sup>1432</sup> de Kafka. Quizá sea Martín Gaité quien, al auscultar tantas veces su propia escritura, ponga más en evidencia lo indispensable de dejar que su escritura más ensayística permita traslucir en ella ese azar que deriva en «repentinidad», «abundancia» y «borrador». Lo hace cuando apunta a su fórmula particular de ensayo que se sustenta en las condiciones iniciales de ese tipo de escritura propia, que sitúa en la órbita ensayística: sus «cuadernos de todo», que en *El cuento de nunca acabar* ya ha señalado como germen de sus

---

<sup>1431</sup> El reparto de ensayos por cada «libro» es el siguiente: Libro I, 57; Libro II, 36 y Libro III, 18. Todos ellos escritos y revisados a lo largo de los últimos 20 años de la vida de Montaigne (1572-1592) y que, como es sabido, fue conformándose a lo largo de cinco ediciones (1580, 1582, 1587, 1588 y 1595). La última de las cuáles fue póstuma y es considerada la definitiva, fue editada por Marie de Gournay y se supone que incluye todos los apuntes y revisiones que Montaigne había indicado durante los cuatro años que van desde su última edición en vida y su muerte (1588-1592), ya que su viuda le había entregado a Gournay una edición con todos las notas y correcciones manuscritas que éste había realizado durante este lapso.

<sup>1432</sup> «Las tentativas literaria de la adolescencia siempre tienen algo que las emparentan con la carta o el diario íntimo: el arrebatado, el estado de trance que empuja a escribir de un tirón. Luego se va insinuando el oficio, la pretensión de estilo, y se pierde la confianza en aquella primera ingenuidad. [...] Así, en ese estado de trance, debió escribir Kafka la noche del 22 de septiembre de 1912, de un tirón. Pero pensaba que era un borrador, si no, no habría tenido tan luminosa audacia. [...]», Martín Gaité, «Escribir de un tirón», *El cuento...*, IV, p. 238.

ensayos. Ese modelo de escritura lo define con la recurrente metáfora del «cajón de sastre» en el que decaen las exigencias de orden y organización, rigiendo sólo los meros criterios de tiempo y espacio, esto es, la acumulación «según fuera viniendo» y hasta «estar ya llenos».

[...] Yo, antes de esto, ya había tenido en mi vida muchos cuadernos al uso, como es de suponer. Pero, tanto en mis etapas escolares como en las de aprendiz de novelista, les había asignado siempre un menester específico a cada cuál. Y la diferencia estaba en que ahora, en éste, se me invitaba y daba permiso a meterlo todo desordenado y revuelto, sin más contemplaciones ni derecho de primacía, según fuera viniendo, como en esos cajones de los cuartos de jugar que no presentan más tope para seguir admitiendo objetos que la circunstancia de estar ya llenos.<sup>1433</sup>

De manera que la lógica del «cuaderno de todo», sólo regido por el orden del tiempo y el límite de su espacio, es la propia del «azar» y todas sus derivadas. Su escribir ensayístico se ha producido siempre como consecuencia de este magma inicial del «cuaderno de todo» que, como ella misma va recordando, no son sus ensayos propiamente, sino la materia prima con la que luego los compone y que contienen en sí, a pesar de la obvia transformación que padecen, la textura y el sentido de este peculiar género de su escritura.

Es al final de otro de sus prólogos donde dará otra muestra de esto que tanto le interesa: la ostensión de la propia gestación de su libro de ensayos, como para tratar de llamar la atención sobre el carácter particular del género al que se está prestando y prevenir al lector sobre la naturaleza de este conjunto; pero a su vez deja entrever el acaecer de esa contingencia humana en la que está por cuajar este conjunto de textos. Por eso indica que está presentando el conjunto de estos «apuntes míos», es decir, fraguados en un cuaderno de todo, antes de «ordenarlos» y, con ello, avisa de su deslavazada «fragmentariedad» que, efectivamente, puede ser otro de los efectos de esta condición azarosa o contingente que tales «apuntes» contienen y que su paso a su forma definitiva de ensayo preserva a pesar de sus cambios. Para luego volver a desnudar esa incertidumbre por una obra, todavía por hacer y de la que sospecha que, como recuerda el título que ha decidido ponerle, quizá *no acabe nunca*. Sin duda, esa incerteza por el libro que está encabezando es una muestra de cómo está en acción el azar y cómo la realización del conjunto puede variar incalculablemente.

---

<sup>1433</sup> Martín Gaité, «Mis cuadernos de todo», *El cuento...*, I, p. 39.



Bautizo, pues, estos apuntes míos, aun antes de ponerme a ordenarlos, con un título que, más que a su contenido, alude a su condición irremediabilmente fragmentaria. Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo —como parece que estoy haciendo ya— sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado.<sup>1434</sup>

Esta ignorancia ante el devenir del conjunto y la duda por la consecución de su final, debido a su carácter contingente, puede no resolverse ni tan sólo si el libro experimenta un «final», pues éste puede no ser más que otra consecuencia del azar: seguramente será más «contingente» que «necesario». Así deja entrever esa «oposición fundamental» que también ha mencionado Benet y que —como se sabe— supone una de las claves del lenguaje en uso literario y en cuyo equilibrio parece intentar situarse el mejor ensayo. El «final» puede ser una mera interrupción arbitraria que haga patente, precisamente, su *infinitud*. Profética o ventajosamente, Martín Gaité avisa de cuál será el difuso final de esta obra: el conjunto «quedará incompleto», tal y como debe quedar todo ensayo, fruto de una contingencia que sólo aglutina una limitada visión de unos objetos. Mas esto ¿es, en su totalidad, una condición real de esta escritura o, al explicitarse con tanta frecuencia, no será una de esas apariencias verosímiles que el ensayista pretende incorporar a su obra?

La manera en que se hace notar este cariz provisorio, de espontáneo esquema a la espera de un texto posible, a veces va más allá de la mención directa en alguna zona del enunciado, para convertirse en la forma misma de un ensayo. A veces se puede mostrar una intención y una lista de partes de la cuestión que se quiere abordar, con lo que logra revelarse esa contingencia de la súbita improvisación y casi la secuencia captada de un texto en marcha «que está haciéndose» —como daba a entender Martín Gaité. Es así como, empezando con la advertencia mínima de su propósito, Fuster aborda el término «escepticismo» en su diccionario con una serie de ideas, tratando cada una de las facetas del individuo «escéptico». La ordenación seriada, el título en cursiva, la numeración, los puntos y aparte entre cada apartado e incluso el uso reiterado de los dos puntos, dan la inmediata impresión del apunte esquemático, que ya podía anticiparse con ese aviso previo que le hacía al lector. Sin embargo, los enunciados de cada uno de los puntos distan mucho de aparentar la factura del apunte esquemático.

---

<sup>1434</sup> Martín Gaité, «Justificación del título», *El cuento...*, I, p. 24

## ESCEPTICISME

M'agradaria d'escriure una apologia de l'escepticisme. Heus ací uns temes que caldria explicar-hi<sup>1435</sup>:

1) *Aspecte intel·lectual*: Els escèptics són sempre —i per definició— persones raonables: enraonades. Es posen cautelosament al costat de la raó, i per això solen tenir raó. O dit d'una altra manera: dubten, i encerten.

2) *Aspecte moral*: L'escepticisme és l'únic correctiu viable de la fanatització i de la badoqueria. L'únic: no n'hi ha d'altre. De més a més, l'escèptic s'inclina a practicar el sarcasme que, com tothom sap, és una forma higiènica i eficient de la caritat.

[...]

5) *Aspecte tècnic*: L'escèptic —i només l'escèptic— és sensible al temps a la història, a l'irrepetible, al concret. Se situa, doncs, als antípodes de qualsevol tendència a l'abstracció.

6) *Aspecte literari*: L'escepticisme és incompatible amb la poesia lírica, amb l'oratória —sagrada o profana— i amb la metafísica.<sup>1436</sup>

Mas bien, parece que la forma del esquema es una suerte de atajo para estructurar una serie de demostraciones de esa síntesis y ese tono sobrio y apotegmático, que tantas veces ha demostrado bajo el aspecto de aforismos o ensayos mínimos. Una tendencia que tanto se asemeja a la de Sánchez Ferlosio, pero que, encajada en esta plantilla del esquema, recuerda mucho a la sección «VI. Río revuelto» de *El cuento de nunca acabar*, en el que Martín Gaité afirma depositar todos los apuntes de sus cuadernos que todavía no ha logrado transformar en un capítulo de su libro. Además, cada una de las aseveraciones combinadas con las demás de la serie consiguen, ciertamente, ir más allá de la simple sentencia y una vez leídos toman el aspecto general de un artículo en torno a la cuestión, pero comprimido en su esqueleto temático fundamental.

Son varios los casos en que Fuster, como en el anterior, encabeza alguna de sus piezas manifestando su deseo futuro de escribir un ensayo sobre un determinado tema, logrando quizá que el lector desvíe su imaginación hacia ese artículo futuro que no está y, por tanto, tomando el que tiene delante como un sencillo bosquejo que no le pedirá demasiado esfuerzo. Pero la advertencia también permite darle al ensayo su habitual forma desenvuelta, sin ese exigente prurito de hacerlo con «profusión» ni «detenidamente», como promete desearlo hacer en alguna ocasión. Es entonces cuando, como sin querer y en condicional, dice tomar una sola faceta de ese tema por ser particularmente «sugestiva».

---

<sup>1435</sup> El verbo *explicar* es sinónimo de «explicar» y, más concretamente, ahonda en el aspecto de: «hacer inteligible algo que está poco claro» (*DIEC*).

<sup>1436</sup> Fuster, «Escepticisme», *Diccionari per...*, pp. 45-46.

M'agradaria escriure amb profusió sobre aquests temes, i potser alguna vegada ho faré detingudament. I una qüestió que seria suggestiu d'analitzar és la circumstància unànime, o almenys generalitzada, de no saber els utopistes concebre un Estat «perfecte» que no sigui, per dir-ho a la moderna, un Estat totalitari. [...].<sup>1437</sup>

Este juego de calificar modestamente el propio ensayo, de declarar una pretensión como si ésta no se estuviera llevando a cabo exactamente, es lo que ocurría en el inicio de «Solsticis de l'home»<sup>1438</sup>, como se comprobó. Esta aparente falta de motivación con la que se hace notar lo aleatorio de la elección de tal cuestión mas, por encima de ello, al lector se le acaba sumergiendo en el asunto, delatando así un empeño bien definido. En otros casos es en el límite del artículo en el que se deja caer una nota que vuelve a traslucir la eventualidad del ensayo que está terminando como mirando al futuro. En un artículo se ha preguntado por la progresiva reducción de la «melancolía» en su actualidad y en el que termina deduciendo que son los *hippies* los últimos verdaderos «melancólicos», aunque constata con inquietud que éstos ya comienzan a disminuir. Entonces, cuando va a terminar el artículo, se pregunta por un «mañana» que coherentemente está vinculado al porvenir de estos *hippies*, últimos representantes del individuo melancólico. Pero, súbitamente, devuelve este «mañana» a otro plano, ya no figurado sino literal, apelando al *siguiente día* en la vida cotidiana del ensayista.

[...] El hippy és el darrer malencònic: el malencònic que es nega a admetre que ho és, i que per això no va al psiquiatre... Encara que, segons diuen, els *hippies* ja comencen a amainar: disminueixen en nombre, a ulls veients. Demà?... Demà serà un altre article, ai!...<sup>1439</sup>

La intempestiva respuesta, otra vez proyectando un artículo futuro, consigue exhibir la circunstancia frágil del ensayista y lo que se retrata como la forzosa tarea de entregar a una redacción periodística otro artículo para subsistir. Tal rebajamiento del artículo a simple tarea diaria, casi como un artesano que está obligado a encadenar uno con otro por mera subsistencia pecuniaria, vuelve a abrir una brecha que entreve la fragilidad contingente de la existencia de estos ensayos y la esencial falta de motivación personal que los ha construido. De nuevo, es otra forma de jugar con la

---

<sup>1437</sup> Fuster, «Perfeccions temibles», *L'home, mesura...*, p. 191.

<sup>1438</sup> Fuster, *L'home, mesura...*, pp. 187-188, *vid. supra*.

<sup>1439</sup> Fuster, «Els darrers malencònics», *Babels i...*, p. 326.

reacción que producirá en el lector, que redundarán en que éste se acerque sin tensión a un texto que confiesa sus pocas pretensiones, pues ha actuado en él la simple contingencia de su generación. Como ocurre en otro inicio de artículo, en el que vuelve a «admitir» que el tema en el que quiere embarcar a su lector es un mero recreo sin otra causa ineludible.

El lector haurà comprès que prenc el tema «a benefici d'inventari»: per passar l'estona i parlar. És obvi que la qüestió, enfocada de manera justa, no es limitaria als diners, tot i ser decisius, sinó que hauria d'incloure l'examen de més dificultats. [...] <sup>1440</sup>.

Y, sin embargo, a pesar de ser un mero entretenimiento para «pasar el tiempo», echando mano de un léxico importado del derecho, por más que lo toma como un acicate para «hablar» se acaba insertando al lector en el desarrollo de esta cuestión. Porque todo «capítulo» o «libro», así como toda «obra en su conjunto», siempre y sin excepción «poseen una estructura, un plan arquitectónico disimulado», porque que en toda «página» o «párrafo» ocurre que «la arista es tan afilada y el golpe tan decidido» que puede dar la sensación de «estar en el tiempo de la partida, del comienzo». Porque, de alguna manera, eso es lo que sucede con estos tipos de «libros» en los que «cada una de cuyas frases ha sido escrita por placer» <sup>1441</sup>.

Como este género se centra en «la crítica de una idolatría» bien poderosa, como es «la de la propia realidad», su discurso incluye un particular «efecto de distanciamiento de lo evidente», por lo tanto, una «problematización de aquello que consideramos real», que convierte el ensayismo en «un discurso desfundamentador», pero muy especialmente «una determinada actitud hacia el presente y lo que en él se presenta». De la Higuera toma de Foucault la descripción de «la actitud crítica» como un «*ethos* filosófico», que consiste en que al contemplar «aquello que se nos ofrece como universal y necesario» se acaba descubriendo «qué parte hay de singular y contingente», de tal modo que puede sonsacarse: «...de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, la posibilidad de no ser, hacer o pensar ya lo que somos, hacemos o pensamos» —tomando la cita directamente de Foucault. De manera que el

---

<sup>1440</sup> Fuster, «Ara que s'han acabat les vacances», *Babels i...*, p. 348.

<sup>1441</sup> «[...] Cada capítulo y —Butor lo ha mostrado muy bien— cada libro, y la obra en su conjunto, poseen una estructura, un plan arquitectónico disimulado. Pero en cada página, en cada párrafo, es verdad, la arista es tan afilada y el golpe tan decidido, que sentimos estar en el tiempo de la partida, del comienzo. Tal es la suerte merecida por los libros cada una de cuyas frases ha sido escrita por placer.», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 38.

enunciado ensayístico debe comprenderse como esa «experiencia del pensamiento hecha en los límites de la filosofía», pero que siempre debe ser una «puesta en cuestión de nuestra propia forma de pensar» incluso siendo capaz de «poner en cuestión el proyecto histórico que nos hace visibles las cosas»<sup>1442</sup>.

Para Drew, el «creative egotism» debe considerarse como «the secret of the essayist», un egoísmo que formulado «in the hands of an artist», que a pesar de que en el artista sea la cosa más sencilla y natural, sin embargo no hay duda de que «is never successful unless it is presented with supreme skill». Algo parecido sucede cuando se observa su tema que: «appears desultory and meandering» y, en cambio: «is really the most carefully conceived and constructed of unities»<sup>1443</sup>. Un género que debe asumirse como «the simplest of all forms of literature», pero con el cual se puede acceder en: «that world where we shall remain throughout the rest of this book», ese peculiar «world of the conscious art of writing»<sup>1444</sup>. Un discurso, pues, que debe ser capaz de captar el azar, la repentinidad desprevénida, tal y como se produce en una conciencia real.

---

<sup>1442</sup> «[...] El ensayo sería la crítica de una idolatría especialmente difícil de combatir, la de la propia realidad. Su efecto de distanciamiento de lo evidente, de problematización de aquello que consideramos real, hacen del ensayo un discurso defundamentador y, sobre todo, una determinada actitud hacia el presente y lo que en él se presenta. Foucault ha caracterizado la actitud crítica como *ethos* filosófico por el que, en aquello que se nos ofrece como universal y necesario, vemos qué parte hay de singular y contingente, de tal modo que podemos extraer “...de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, la posibilidad de no ser, hacer o pensar ya lo que somos, hacemos o pensamos”. El ensayo, entendido como esta experiencia del pensamiento hecha en los límites de la filosofía, ha de ser una puesta en cuestión de nuestra propia forma de pensar, hasta el punto de poner en cuestión el proyecto histórico que nos hace visibles las cosas. [...]» (cita de Michel Foucault, «What is Enlightenment», *Dits et écrits*, vol. IV, núm. 339, p. 574.), De la Higuera, «El lugar del ensayo», pp. 61-62.

<sup>1443</sup> «[...] Creative egotism is the secret of the essayist, an egotism which appears, in the hands of an artist, as in it were the most simple and natural thing in the world, while in reality it is never successful unless it is presented with supreme skill. Just as his subject matter appears desultory and meandering, and is really the most carefully conceived and constructed of unities.» [...] El egoísmo creador es el secreto del ensayista, un egoísmo que aparece en manos de un artista, ya que en éste era lo más simple y natural del mundo, cuando en realidad nunca es fructífero a menos que se le presente con una habilidad suprema. De la misma manera que su tema parece inconexo y sinuoso pero es realmente el más cuidadosamente concebido y construido en unidades., Drew, «The Essay», *The Enjoyment...*, p. 43.

<sup>1444</sup> «The essay is the simplest of all forms of literature, but with it we enter that world where we shall remain throughout the rest of this book, the world of the conscious art of writing. [...]» [El ensayo es la forma más simple de literatura, pero con ella entramos en ese mundo donde permaneceremos en el resto de ese libro, el mundo del arte consciente de la escritura.], Drew, «The Essay», *The Enjoyment...*, p. 38.

## MUDAR LO CONTINGENTE EN NECESARIO

Esta contingencia no siempre se usa para elaborar una precisa apariencia al ensayo, demostrando quizá un lógico y subrepticio propósito, una verdadera necesidad. Pues tantas otras veces se podría decir que el sentido es el contrario: es la contingencia de lo que acaece verdaderamente en la ejecución del ensayo, lo que, a través de la propia formalización en el texto, acaba adquiriendo la hechura de la necesidad. Es decir que lo buscado no es componer el aire de lo contingente a pesar de la necesidad real, sino la de lograr la categoría de necesidad a pesar de que su origen verdadero sea contingente.

El factor que, para Real de Azúa, convierte en «ensayístico» a distintos tipos de discurso, lo constituye una «capacidad de generalización, *desde* lo concreto» que consigue dar «duración a lo que es fugaz», en definitiva otorgar «permanencia, necesidad a lo contingente». Ante esto, Real de Azúa llama la atención de que estos «rasgos de *amplitud*, de *mediatez*, de *teoricidad*» que proliferan en este enunciado, tienen que ver con «la esencia misma de “lo literario”» y, además, ellos «implican *la naturaleza y el valor* al mismo tiempo», tomando los dos conceptos de Benedetto Croce<sup>1445</sup>.

En un momento de su especulación literaria, Martín Gaité apunta a cómo el lector ante alguna obra de tema amoroso en este caso, al asumirla ésta se convierte en «verdadera», siéndole indiferente la realidad de su emisor y el origen o destino de tal obra. Cuando va a detallar cómo se consigue esa *realidad*, desliza una idea reveladora: se trata de conservar el «fermento» de tal historia amorosa, gracias a que ésta se ha conseguido fraguar en una expresión «precisa y eficaz», en unos «términos únicos»; todo lo cual entiende que es consecuencia de haber comprendido como «verdadero» aquello que pretendía mostrar en esa obra amorosa.

[...] Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa, en el momento de recibirlas e incorporarlas al caudal de su propia memoria, investigar si las personas a quien iban

---

<sup>1445</sup> «[...] Pues me parece que lo que hace —evidentemente— “ensayístico” un discurso o un artículo, un bosquejo periodístico o un material de propaganda (incluso) es cierto potencial, siempre presente capacidad de generalización, *desde* lo concreto; una capacidad que le da duración a lo que es fugaz, permanencia, necesidad a lo contingente. Y obsérvese aquí que estos rasgos de *amplitud*, de *mediatez*, de *teoricidad* forman parte de la esencia misma de “lo literario”; obsérvese también que, sin necesidad de caer en los alvéolos terminológicos de Croce, ellos implican *la naturaleza y el valor* al mismo tiempo.», Real de Azúa, «Un género limitable», p. 25.

dedicadas fueron mejor o peor tratadas por el autor a lo largo de las relaciones íntimas que pudo haber mantenido con ellas, y ni siquiera saber si existieron o no como tales receptores en carne y hueso del recado amoroso. Éste se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. Y nunca habría llegado a lograr tan precisa y eficaz expresión si el autor no hubiera sentido —o creído sentir— como verdad las emociones que nos transmite, [...]. Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infinito su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra.<sup>1446</sup>

El premio de la obra literaria reside en esa conversión de lo «fugaz» y «confuso» de la experiencia humana en un enunciado que los cristalice: dándoles un «rostro y figura». Vuelve a definir el paso de la experiencia real hacia la obra literaria, en ese logro de hacer que lo contingente de ésta consiga «fijarse» en un discurso que lo haga perdurar, a la vez que le da percepción concreta y así adquiera carácter de «necesidad». En una de sus notas lo formula de manera más aguda, marcándolo como una fructífera paradoja: es lo inestable de esa «fugacidad» la que causa el deseo de elaborar algo para hacerlas «perdurables».

[...] La contradicción estriba en que su misma amenaza de fugacidad es la que enciende el deseo de hacerlas perdurables, aun a sabiendas de que las estamos saboreando en su riesgo de pérdida. Condenadas al *siempre*, van a perder ese sabor excitante, se van a secar.<sup>1447</sup>

La operación partirá, pues, de esa certidumbre de lo efímero en los fenómenos de la experiencia que desemboca en una urgencia por hacerlos perennes en una forma patente. Ese azar y la desprevénida contingencia de lo que acaece en la conciencia hay que mudarlos a una firme «necesidad» imperecedera en el enunciado literario. Éste puede ser uno de los objetivos de la generación de un texto ensayístico: dar condición de necesidad y permanencia a algo recibido en la conciencia real y que ha abierto todo un discurrir que merece ser trasladado a otro plano.

Se dijo ya que la conversación, la tertulia distendida, era uno de los referentes más evidentes del ensayo; a veces se cita literalmente<sup>1448</sup> y otras tantas aparece

---

<sup>1446</sup> Martín Gaité, «Hágase la luz», *El cuento...*, II, pp. 193-194.

<sup>1447</sup> Martín Gaité, «Lo fugaz y lo perenne», *El cuento...*, IV, p. 285.

<sup>1448</sup> De estos casos más excepcionales vale la pena mencionar el de Gil de Biedma cuando transcribió una tertulia en «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades. (Coloquio: Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y J. G. B.)», *El pie...*, pp. 714-727, o el de Savater al formular un diálogo explícito con su lector potencial en «La falacia de la igualdad» del cap. III «Las falacias del Todo», *Panfleto contra...*, pp. 70-76.

difusamente en forma de «diálogo traspuesto». Por eso, en otras tantas el acontecimiento que urge fijar es un coloquio sobre cuyo carácter «irrepetible» llama la atención Martín Gaité, por ser una de sus condiciones, pero a su vez también para establecer una lógica que puede suscitar cierta paradoja, al aseverar que la «improvisación» con la que se produce es directamente proporcional a su «rigor» y su «necesidad». Como si la propia puesta en acto de ese diálogo libre e imprevisible fuera el único modo de decantar su ineludible forma, la única posible y que, por ello, adquiere el aspecto de todo lo contrario a lo desprevenido y contingente de su origen: parece forzosa, pura necesidad.

Ninguna conversación buena, de esas que surgen al salto y sin la amenaza del reloj por delante, se puede repetir. Cuanto más improvisadas, más asombran por su rigor, más necesarias. Parece como si no hubieran podido producirse de otra manera más que aquella.<sup>1449</sup>

Esa ocurrencia eventual que aparenta una exacta e inevitable revelación de lo necesario es lo que se produce con frecuencia en el ensayo, donde el trazo casual acaba imprimiéndose como si fuera una forma premeditada, establecida para desvelar con precisión algún contenido. De alguna manera, la enunciación verbal sirve para fraguar una sólida entidad al conjunto de lo que se dice. Es decir, que es el mismo enunciado, su vertido de palabras con un orden, el que establece el devenir del discurso por encima del propósito inicial que lo ha suscitado. Para ejemplificarlo, Martín Gaité señala una referencia pasajera a Petrarca al inicio del propio capítulo en el que está embarcada, que pone como caso práctico de ese devenir que el mismo enunciado va configurando: el mero ejemplo de Petrarca se le ha acrecentado, convirtiéndose en ingrediente narrativo de su ensayo e incluso desdoblándose en otro personaje, el interlocutor del poeta.

Las palabras, al fluir, van marcando la necesidad del discurso tal como sale y quebrando los propósitos que hubiéramos podido abrigar antes de ordenarlas de esa manera. A mí misma me ha pasado antes con el caso de Petrarca, que de repente ha sobrepasado la escueta condición de ejemplo con que lo tenía previsto dentro de mi texto, se ha vestido de ropaje narrativo y ha introducido en el cuento a un personaje accesorio —el interlocutor del poeta—, a quien he llegado a ver de verdad discutiendo con él. Y si se me presentaran ahora mismo Lacan o Propp en persona a decirme que qué teoría de la narración es ésta donde se intercalan invenciones tan extravagantes, les dirigiría la misma mirada desdeñosa que Petrarca debió dirigir a su

---

<sup>1449</sup> Martín Gaité, «Lo fugaz», *El cuento...*, IV, p. 263.



visitante. Seré una temeraria y no sabré nada de estructuralismo, pero me gusta lo que estoy diciendo y me lo creo. «Se non è vero, è ben trovato»; lo «ben trovato» lleva implícita su propia verdad. Y a ningún discurso le vienen mal las vitaminas de lo «ben trovato». El que no quiera o no pueda perder el miedo a desbarrar un poco, se arriesgará menos, de acuerdo, pero también se aburrirá más. [...].<sup>1450</sup>

Este «ben trovato» será esa determinación misma del enunciado, tal y como ha ido fluyendo, que le da sentido por sí mismo, más allá del «Se non è vero». La contingencia de la emisión del enunciado acaba deshaciéndose al materializarse en discurso y, así, adquiriendo esa necesidad del «ben trovato». Por eso anima a darse a ese azar de la probatura, a lanzar una hipótesis y «desbarrar» o —como declara en otro sitio— escribir como «te lo pide el cuerpo», «atreverse a desafinar» y «desviarse de aquellos mohosos raíles»<sup>1451</sup> porque, luego, la propia acción de su emisión acabará otorgándoles la consistencia y el albedrío de un discurso necesario. Por ello ha insistido en ese proceso de formulación del discurso literario como el modo de dar existencia concreta y forzosa: «las cosas sólo toman cuerpo al nombrarlas»<sup>1452</sup> y, sobre todo, reitera en apreciar: «el formidable peso de las palabras [...] su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos»<sup>1453</sup>, eso a pesar de que: «sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos.»<sup>1454</sup>; pero en tal paso de lo opaco y eventual a la solidez de lo apreciable e ineludible es una forma de alcanzar: «La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra»<sup>1455</sup>.

Algo semejante surge cuando Savater se sirve de T.W. Adorno en su reflexión sobre el género ensayístico y habla del tipo de «dialéctica» —de método de razonamiento— usado en este género, que se fundamenta en dar lugar a la

---

<sup>1450</sup> Martín Gaité, «Hágase la luz», *El cuento...*, III, p. 198.

<sup>1451</sup> «[...] Por primera vez escribías como te lo pedía el cuerpo, mejor o peor, pero porque te daba la gana. Luego ya ese ejercicio podía redundar en enriquecer tus composiciones de clase, precisamente por haberte atrevido a desafinar por tu cuenta y riesgo, a desviarte de aquellos mohosos raíles. [...]», Martín Gaité, «Autonomía narrativa», *El cuento...*, IV, p. 230.

<sup>1452</sup> «De hecho, la mezcla de cobardía y recelo que nos inhibe de formular verbalmente cualquier cuestión compleja —y todas lo son más de lo que parecen— tiene su raíz en la experiencia de los riesgos que todo parto lleva consigo. Porque las cosas sólo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie, por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos. Lo cual no quiere decir que lo que bulle informulado en el reino de las sombras no proponga problemas incluso más turbios ni deje de percibirse como un dolor sordo que lanza solapadas amenazas; pero ya se sabe que el hombre, por proceder del caos, le tiene menos miedo a éste que a la tarea de roturarlo, [...]», Martín Gaité, «Hágase la luz», *El cuento...*, II, pp. 198-199.

<sup>1453</sup> *Ibidem*.

<sup>1454</sup> «“Baluceo del ser al no ser. El texto tienen que ser mero trasunto de esa elaboración escondida. Sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos. La sangre hecha cuento. La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra. [...]”». Martín Gaité, «Las torres de marfil quebradas», *El cuento...*, I, p. 29.

<sup>1455</sup> *Ibidem*.

«posibilidad nueva», a lo «imprevisto», es decir a lo «azaroso»; de manera que no sea el propósito o «proyecto inicial» el que determine todo el decurso del proceso dialéctico, sino que éste se deje llevar por la potencialidad de la simple contingencia. Oponiéndose así al examen «previsible» de la ciencia positiva, a su diagnóstico de lo forzoso e irrefutable, que le hace deducir que todo lo que aparezca como inédito sea cosa consabida.

[...] La dialéctica que encuentra en el ensayo su forma más adecuada es el triunfo de la posibilidad nueva e imprevista, azarosa; la suerte no está echada de una vez por todas y el proyecto inicial no debe cumplirse forzosamente sin cambio alguno; el sistema positivo pretende aherrar lo real con el cepo de lo previsto: el científico es «el que se las ve venir», el que sabe lo que las cosas traen porque, previamente, él lo ha puesto en ellas, el que reduce toda novedad a lo ya conocido; su lema será: «más vale malo conocido que bueno por conocer», pues no hay nada peor que lo desconocido, a fin de cuentas; frente al sistema de la desconfianza, la tarea de la dialéctica no es prever lo porvenir, sino despejar el espacio en que debe advenir lo inesperado. Nietzsche decía: «Siempre estoy a la altura del azar; para ser dueño de mí tengo que estar desprevenido»<sup>1456</sup> (*Ecce homo*) y en sentido no totalmente diferente afirma Adorno: «La dialéctica es la tentativa por ver lo nuevo de lo antiguo, en lugar de ver solamente lo antiguo de lo nuevo»<sup>1457</sup> («Sobre la metacrítica...»)<sup>1458</sup>.

Al contrario de ese pánico por lo «desconocido», esta dialéctica del ensayo debe abrir un espacio en que propiciar y amparar el surgimiento de «lo inesperado», esto es, saber trazar un tipo de discurso que logre ser un escenario en que suceda lo aleatorio y no caer en el vicio cientifista del dictamen de lo ya conocido y fijado como irrefutable, que pronostica lo posible dentro de un orden ya definido. El retazo nietzscheano de «estar a la altura del azar» y «desprevenido» apunta a esa disposición abierta para predisponerse a presenciar lo incierto, es decir, a tratar de «ver lo nuevo de lo antiguo»; lo desconocido de lo que supuestamente *ya* es conocido. De alguna manera, Savater constata de la mano de Adorno que el ensayo se funda en acoger y posibilitar el vislumbre de esa «contingencia», a diferencia del discurso siempre «necesario» del científico y, así, el ensayo es capaz de ganar un discurso que, brotando de lo casual, es capaz de adquirir el viso de lo forzoso.

---

<sup>1456</sup> Exactamente: Nietzsche, cap. 4, «Por qué soy tan sabio [*Warum ich so weise bin.*]», *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* [*Ecce homo. Wie man wird, was man ist*] (1888).

<sup>1457</sup> Theodor W. Adorno, *Sobre la metacrítica en la teoría del conocimiento. Estudios sobre Husserl y las antinomias fenomenológicas* [*Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien.*] (1956).

<sup>1458</sup> Savater, «T. W. Adorno: esplendor y miseria de la filosofía universitaria», *Apología del...*, pp. 52-53.

Ya dijo su sofista, contraponiéndose a Sócrates, que «lo general nunca es apetecible»<sup>1459</sup> y que «el deseo necesita de las notas únicas, irrepetibles, que aporta el azar.»<sup>1460</sup>. Un desapego de lo general y una consecuente atracción por lo eventual y preciso del que se nutrirá el ensayo y, justamente, todo aquello que descarta el método socrático al desechar todas las «determinaciones» de la fortuita ocurrencia de la cosa y, al conseguir ausentarlas, sólo resta formular su «noción».

[...] Sócrates, que en la ausencia elegida de sus deseos trató de establecer la unidad de la ausencia como un contenido positivo, insistía en preguntarse: «¿Qué es la belleza?» y no comprendía —fingía no comprender, al menos— mi respuesta: «Una mujer hermosa». Nada más obvio, sin embargo: no había por mi parte incapacidad para entender lo general, sino una clara visión de que lo general nunca es apetecible, ni por lo tanto bello, pues el deseo necesita todas las notas únicas, irrepetibles, que aporta el azar. Ausentes todas las determinaciones del encuentro fortuito, sólo queda sustantivar la ausencia, una vez alejado el deseo: tal era el método socrático, como Platón nos lo cuenta. [...].<sup>1461</sup>

El discurso conceptual formula una noción construida por «ausencia» del objeto específico, real, y que está compuesto de azar: de una coyuntura, en la que concurren unas circunstancias que no se vuelven a repetir.

En otro caso que puede aclarar indirectamente este aspecto del ensayo aparece cuando Gil de Biedma trata de indicar ese aspecto de la poesía de Cernuda que la hace tan genuina en el ámbito de la poesía española, cita su «frialdad», la del individuo que trata de comprenderse. Por eso también avisa que toda ella parte de su directa «experiencia personal» y no de una «visión poética» de ésta, puesto que halla en sus contenidos una «validez» vital, emanada de una «experiencia real y contingente», que ha tomado la forma de poesía también por pura casualidad, puesto que podría haberse manifestado o no en tantos otros géneros. Esta eventualidad del modo en que acaba expresándose en lugar de no haberlo hecho, no altera la realidad de tal «validez».

Tal es, a mi entender, la diferencia que separa al poeta Cernuda, no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española. Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parte de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos a posteriori. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y

---

<sup>1459</sup> Savater, «Apología del sofista», *Apología del...*, p. 22.

<sup>1460</sup> *Ibidem*.

<sup>1461</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido.<sup>1462</sup>

Seguidamente cifra la poesía cernudiana como la impugnación de esa creencia según la cual superar la separación entre «fondo y forma» es el objetivo del buen poema; con lo que Gil de Biedma descalifica tal objetivo y advierte que, finalmente, siempre se «distingue» entre ambos polos. Dicho esto, demuestra cómo lo hace Cernuda para desmontar esa tendencia a la fusión de fondo y forma. Para ello analiza cómo se obtiene la «identidad» de forma y fondo en el poema: esa experiencia personal —de la que se nutre toda su obra y que es por tanto su «fondo»— debe sufrir una «abstracción» para darle una forma concreta y perceptible. Es en tal paso a una «forma» hecha de discurso, que todo ese magma de la experiencia real debe perder toda su carga «contingente» y, al transmutarse en una realización formal determinada, se torna en «realidad poética», haciéndose, pues, «necesaria».

Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto —y ya es hora de decirlo— es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. Y no sólo eso; la distinción —más o menos consciente— entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otra. La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía *humana*, o *social* —para decirlo con dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes—. Sus poemas empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es decir: cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendían. Por eso resultan insatisfactorios y rara vez convencen. Sin advertirlo, y a su manera, están aplicando el equivocado precepto de Chénier<sup>1463</sup>: «sur des penses nouveaux faisons des vers antiques».<sup>1464</sup>

---

<sup>1462</sup> Gil de Biedma, «El ejemplo de Luis Cernuda», *El pie...*, p. 548.

<sup>1463</sup> «Sobre pensamientos nuevos, hagamos versos antiguos», pertenece al poema «L'invention» (1787) que es considerada la «poética» del guillotinado André Chénier (1762-1794) —el malogrado poeta sobre el que Umberto Giordano compuso la afamada ópera que lleva su nombre: *Andrea Chénier* (1896), con libreto de Luigi Illica.

<sup>1464</sup> *Ibidem*, pp. 548-549.

La crítica a la tan traída y llevada «poesía *humana* o *social*» se hará partiendo de ese mismo análisis: ésta sólo será buena poesía cuando logre «evaporar la realidad contingente de la experiencia común», que justamente era ese «fondo» que los cultivadores de este tipo de poesía pretendían insertar en la «forma» poética. De manera que sólo lograrán buena poesía cuando logren «formalizar esa experiencia», es decir, hacerla pasar de su «contingencia» natural a la «necesidad» poética. Estos poetas al poner su intención en el «fondo» y no darse cuenta que éste, cuando es incorporado a una «forma», necesita deshacerse de su parte contingente y, por tanto, deja de *comunicar* tal experiencia contingente y sólo presenta una «formalización» de ésta.

Eso es lo que sucede con el ensayo: su formalización supone la traducción de ese ingrediente vital contingente en un enunciado que le aporta el temple de lo necesario, a cambio de depurarla de tal contingencia. Esta definición que Gil de Biedma usa de la «formalización» recuerda mucho a la del vínculo entre «estilo e información» que hace Benet<sup>1465</sup> y, por otro lado, esta referencia a la «formalización de la experiencia» está tomada de su compañero en la revista *Laye*, y amigo epistolar durante años, Joan Ferraté<sup>1466</sup>.

Como en tantos ensayos críticos orientados hacia un individuo y su obra, cuando Gil de Biedma hace lo propio con Cernuda o cualquiera de sus otros poetas, puede decirse que «está hablando de uno mismo», incluso se puede entender que «el valor de lo escrito no reside en lo que se dice», sino más bien está «en la manera de decirlo». Hasta el extremo de que, quizá, se dé el caso de «desvincular a la escritura de las circunstancias particulares en las que se realiza», respecto al «objeto primero del que se está aparentemente hablando». Quizá Gil de Biedma desarrolle una

---

<sup>1465</sup> Benet también usa el verbo *evaporar* respecto a la «información» y frente a la perduración del «estilo», en una metáfora muy parecida a la que hace Gil de Biedma entre la «realidad contingente» de esa experiencia y su «formalización poética»: «Y ahora a lo que voy: yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dejar un residuo que solo puede tener sabor literario. La única fórmula capaz de asegurar la estabilidad es la de fijar indisolublemente aquel componente volátil al residuo, para constituir una única molécula organizada alrededor de la estructura artística. Eso quiere decir que el interés no puede radicar en la información en sí (que un día lo tiene, pero que al día, al año o a la década siguiente lo puede dejar de tener), sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad.», Benet, «Las dos caras de George Eliot», *La inspiración...*, p. 137-138.

<sup>1466</sup> El término lo acuña a partir de un texto de Ortega sobre la metáfora y lo explica en varias partes de sus artículos: «El escritor y el lector tratan por igual de lograr que la efectiva experiencia de la vida pase a ser, en lo posible, realidad mental. Quieren hacer de la existencia en bruto un trozo de racionalidad, convertir la opacidad objetiva en íntima transparencia.», Joan Ferraté, «Notas a un prólogo de Ortega» (1957), *Dinámica de la poesía*, p. 153.

estrategia que consiste en «alejar al lector del texto crítico de un marco excesivamente atento a las circunstancias originales que dieron pie al discurso». Es posible que se pretenda ubicar a ese ensayo crítico «en un marco inmune al paso del tiempo»<sup>1467</sup>. Sugiere el propio Gil de Biedma: «lo que en un poema importa no son las ideas, sino la humana relación con ellas que él expresa». Ahí se origina esa «doble lectura» que exige *El pie de la letra*, en el que por una parte hay «crítica literaria» pero, por otro, también hay esa «vinculación» que se establece entre las «ideas que se formulan y la experiencia del propio autor», o sea, «su *humana relación* con ellas» que realmente es la que le aporta «unidad y cohesión al conjunto» y su «peculiar densidad expresiva»<sup>1468</sup>.

Muy cerca de esa aclaración sobre la formalización en un poema está la definición que Gimferrer traza de lo que es una película, justo cuando está tratando de exponer qué vínculo tiene ésta con su guión; ahí volverá a aparecer lo contingente. Pues empieza identificando la supuesta distinción entre ficción y realidad en el cine, afirmando que una película es siempre un «documental sobre algo», que es siempre «irrepetible» (rasgo contingente) y que se concreta en la «fijación» de «una parcela de tiempo» en la que hay unos «segmentos de vida» que, en su específica aparición, «no se volverán a repetir». Esta definición le sirve para hacer notar que la película consiste en esta confluencia de elementos en esa parcela, pero que cada uno de ellos si se escinde de ese «todo» captado, deja de pertenecer a éste y no puede considerarse parte

---

<sup>1467</sup> «[...] Porque, en el fondo, decir que al hablar de otros se está hablando de uno mismo, o decir que el valor de lo escrito no reside en lo que se dice, sino en la manera de decirlo, ¿no es desvincular a la escritura de las circunstancias particulares en las que se realiza y del objeto primero del que se está aparentemente hablando (sea la obra de Baudelaire, o la de Eliot, la de Guillén o la de Gil Albert)? ¿No se trata en el fondo de alejar al lector del texto crítico de un marco excesivamente atento a las circunstancias originales que dieron pie al discurso (esa letra de la que habla Biedma)? ¿No se aspira por lo tanto a situar el conjunto de textos en un marco inmune al paso del tiempo? o, al menos, ¿no se trata de vincularlos a la supervivencia del autor poeta (ya por esas fechas —1980— consagrado representante de la «generación de los cincuentas»)?», José Ramón González, «La prosa crítica de Jaime Gil de Biedma. Estrategias de supervivencia» en Túa Blesa [ed.], Alfredo Saldaña y María Pilar Celma [coords.], *En el nombre de Jaime Gil de Biedma. Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, p. 349.

<sup>1468</sup> «[...] “Lo que en un poema importa —escribe Gil de Biedma en uno de sus ensayos sobre Cernuda— no son las ideas, sino la humana relación con ellas que él expresa” (p. 803). En esta afirmación encontramos sucintamente resumida, según creo, la doble lectura que exige *El pie de la letra*. En el libro sí hay crítica literaria, y de primera (el hecho de que los ensayos sean a menudo interesados, no les quita todo valor objetivo: a fin de cuentas, si Gil de Biedma se acerca a tal o cual autor, es porque comparte con él aspiraciones e inquietudes; y precisamente por compartirlas, está en mejores condiciones para entenderlas). Sí hay crítica literaria, pero lo que da unidad y cohesión al conjunto, así como su peculiar densidad expresiva, es la vinculación que se establece entre las ideas que se formulan y la experiencia del propio autor, su *humana relación* con ellas.», Valender, «Introducción», pp. 54-55.

de un film. Así ocurre con el guión (sobre él gira el artículo): puede ser «punto de partida» para una película pero no *es* una película. Entonces traza el paralelo entre cine y poesía como «hechos» que sólo existen «en el momento mismo de producirse» o, lo que es lo mismo, de «actualizarse por sus destinatarios»<sup>1469</sup>.

Así, tanto *Imitación a la vida* como *La conexión*, tanto la versión de *El cuervo* por Clouzot como su refilmación por Preminger en *Cartas envenenadas*, tanto los guiones de Dovjenko rodados por su esposa como las muestras fronterizas entre «cine verdad» y ficción de Chávarri o Rouch, tanto la improvisación medida de Altman como la toma de conciencia convertida en rodaje por los mineros de *La sal de la tierra*, y así, en suma, la realidad de cualquier obra fílmica —ficción, documental, o experiencia intermedia y movediza— no son reductibles al guión, ni necesariamente inferibles de éste. Quizá ello se deba a la naturaleza misma del cine, que, por su propia esencia, es siempre un documental sobre algo —aunque sólo sea en última instancia, y ya es mucho, sobre los elementos materiales de un rodaje tal como se hallaban en el momento preciso en el que se produjo la filmación de cada escena— y, además, un documental irrepetible, que no se basa menos en el espacio —disposición visual interior de cada encuadre— que en el tiempo: una película es la fijación de una parcela de tiempo, de unos segmentos de vida que, en la forma en que se ofrecen en la pantalla, se sabe que no volverán a repetirse. Ninguno de estos elementos, por separado, es la película ni prejuzga lo que ésta pueda ser: el papel del material escrito es el de un pretexto, o, en el mejor de los casos, el de un punto de partida previo; pero la cinta sólo es concebible como cristalización de un conjunto de elementos que confluyen en un espacio y un tiempo determinados. Desde este punto de vista, la esencia del cine no difiere, en lo profundo, de la esencia de la poesía. Ni un poema ni una película son hechos preternaturales cuyos mecanismos no se puedan analizar racionalmente; pero sí son hechos que sólo existen en el momento mismo de producirse —en la escritura o en la filmación— o de actualizarse por sus destinatarios —por el lector o por el espectador—, y que se definen por la turbadora calidad de plasmar en forma cohesionada —al nivel que sea— una acumulación de datos instantáneos y fugaces, que sólo pueden ser retenidos, y, lo que es más, sólo pueden ser objetivados como cosa distinta de la simple percepción natural en bruto y transmitidos a otros eventuales auditorios si se lleva a cabo la operación de escribir o la de rodar. [...].<sup>1470</sup>

El paso de lo contingente a lo necesario, la misma formalización de la experiencia a la que aludía Gil de Biedma es la que aparece cuando define a esos «hechos» que constituyen poema y película: «plasmar en forma cohesionada» un

---

<sup>1469</sup> Por cierto, que el término lingüístico de «actualizar» (*actualizar*: «5. tr. *Ling.* Hacer que los elementos lingüísticos abstractos o virtuales se conviertan en concretos e individuales.», *DRAE*) aplicado a la recepción de una obra de arte es también uno de los términos más usados por Ferraté en sus distintas variantes: «valor actual», «actualización» y «actualizar» en su artículo «El tema de la poesía» (1955) (*Teoría del poema*, Barcelona Seix Barral, 1957) y, su reformulación: «La operación de leer: principios y ejemplos de interpretación» (1960) (*La operación de leer*, Barcelona, Seix Barral, 1962). De este último sirva este pasaje mínimo: «El valor atribuido al signo será, pues, diferente según aquellos de sus valores posibles que se actualicen en la lectura en vez de otros y el grado relativo en que quede actualizado cada uno de ellos.» («La operación...» en su última edición: *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968 p. 181.)

<sup>1470</sup> Gimferrer, «Del guión a la pantalla», *Cine y...*, pp. 143-144.

conjunto de «datos instantáneos y fugaces». Estos «datos» *contingentes* sólo pueden «retenerse», es decir, «objetivarse» —volverse *necesarios* o formalizarse— a través de la elaboración de una «cosa» que es irremediabilmente «distinta» a la «percepción natural en bruto» de la experiencia real y contingente. Además, esta «cosa» sólo puede ser «transmitida» —como ya se ha dicho antes— a través de una «operación» que la produzca: la escritura o la filmación. Esta operación es la que ya ha señalado como «única e irrepetible», tal y como lo es la actualización de tal obra por sus receptores.

En otro apartado se observó cómo Sánchez Ferlosio se empeña habitualmente en esta dicotomía y cómo suele decantarse del lado de lo contingente, frente a la creencia establecida de lo necesario. En uno de sus apuntes con título diáfano: «(Azar y providencia)», reacciona a la expresión de un superviviente de una situación trágica recogida por la prensa. En sus palabras parecía detectarse una contradicción en la opción dentro de esta dualidad, al declarar que fue la «suerte» la que hizo que «Dios» lo salvara; cuando lo habitual sería esperar una inclinación o bien por una, o bien por otro como factor de ese hecho. Pero, internándose más en la lógica del salvado, va a descubrir la convicción que hay detrás de esa ruptura de la disyuntiva entre «azar y providencia».

[...] «Quiso la suerte que Dios nos ayudase en aquella angustiosa situación». En un primer pronto, la tácita concepción según la cual contraponemos sin pensarlo azar y providencia hizo que tan insólita combinación chisporrotease en mis oídos como un cortocircuito: ¡O Dios o la suerte! Pero luego, pensándolo mejor, me di cuenta de que en la experiencia y el sentimiento de lo que se padece, mediado por acrisoladas representaciones mentales, la yuxtaposición sinérgica de esos dos arbitrios o poderes no era inconcebible ni contradictoria. Las ayudas, como asistencias benéficas, las elabora necesariamente Aquel de quien todo bien procede, pero ya sea porque las escatime por avaro, ya porque sus criaturas se han multiplicado hasta tal punto que sus instituciones de asistencia ya no dan abasto, la ayuda de Dios ha entrado en el epígrafe de lo que los economistas llaman «recursos escasos»; por otra parte, como justo, no quiere hacer acepción de personas ni dejarse llevar por predilecciones en la distribución de su misericordia (una actitud, por cierto, totalmente anticarvinista), y encarga de ello al más neutro y más indiferente de los repartidores: el azar. Así, no hay duda de que toda ayuda proviene de los divinos almacenes, pero la uña de asta de toro de la barquillera<sup>1471</sup> no la mueve Dios sino la suerte.<sup>1472</sup>

---

<sup>1471</sup> Entiéndase en su tercera acepción, *barquillera*: «3. f. Recipiente metálico en el que los barquilleros llevan su mercancía y que suele tener en la tapa un mecanismo giratorio que sirve para determinar por la suerte el número de barquillos que corresponden a cada tirada.» (*DRAE*). La pieza, fijada a un eje, que gira sobre un círculo con sus distintos indicadores del número de barquillos, a modo de ruleta, puede ser de varios materiales, incluido el asta de toro, de la que menciona la *uña* refiriéndose a la punta del cuerno que hace de índice señalador del premio.

<sup>1472</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 126.



La resolución puede acercarse a lo paródico, pero consigue desmontar la apariencia de contradicción del anónimo superviviente: la «ayuda» es dada por Dios (la necesidad, el destino), pero al convertirse en un «recurso escaso», Éste decide distribuir esas limitadas ayudas entre la inmensidad de los que la esperan, con la máxima «neutralidad»: haciendo que sea el «azar» su distribuidor. En ello ve, de alguna manera, una transformación en la que la concepción de los fenómenos se ha decantado a favor de la contingencia —pues la acción de Dios se ve subordinada a ella—, mientras que ancestralmente se solía atribuir siempre a la necesidad (o destino, o Dios). Este caso lo comprende, pues, como un signo más de secularización captado en la expresión oral de un individuo dado. Esta visión desacatadora de la creencia en la necesidad frente a la realidad de la contingencia —que gana su exacto emblema con la ruleta de la barquillera movida por el todopoderoso azar— coincide con el desmontaje que realizó sobre ese refrán que tanto le persigue y que ya se analizó: «El potro que ha de ir a la guerra, ni lo come el lobo ni lo aborta la yegua»<sup>1473</sup>.

El contagio por esta oposición fundamental aparece incluso en aquellos retazos más breves como sucede en otro de sus escrutinios ante otra fachada de un edificio —semejante al que lanza al edificio adosado sobre los restos del Teatro Marcello<sup>1474</sup>. Ante la particular distribución de las ventanas y puertas de un caserón, cae en la cuenta de que no puede detectar su lógica organizativa, mas, al mismo tiempo, tampoco cree que sea mera contingencia —«azar, rutina, arbitrio, estética»— la que lo haya fraguado.

(*Caserón de pueblo.*) Aunque no era posible adivinar ni descifrar el porqué de tan insólita organización de puertas y ventanas, se imponía, sin embargo, la certeza de que tenía que haber alguno, pues la fisonomía de la fachada no hablaba ni de azar, ni de rutina, ni de arbitrio, ni de estética, sino que componía el semblante inconfundiblemente intencionado de la razón práctica<sup>1475 1476</sup>.

---

<sup>1473</sup> Sánchez Ferlosio, «Semana primera», XXXII, *Las semanas...*, pp. 80-81, *vid. supra* «I.2.Tono».

<sup>1474</sup> Sánchez Ferlosio, «Cuatro paisajes imperiales», IV, *Vendrán más...*, p. 63, *vid. supra*. «II. 3. Arqueología»

<sup>1475</sup> Obviamente, el término es tomado de Kant pero desplazándolo —quizá parodiándolo sutilmente— para designar algo así como el «sentido común». Aunque quizá hay en ello algún resabio de la dicotomía kantiana y los dos «usos de la razón» al escoger parte del sentido de la: «razón práctica [praktischen Vernunft]» (cómo *debe ser* la conducta humana, cuáles deben ser sus principios...), frente a la «razón pura [reinen Vernunft]» (cómo *son* las cosas, cómo es posible el conocimiento de la naturaleza y cuál es su límite...). De manera que la apelación a la «razón práctica» desde la lógica kantiana, llevaría implícita una especial enfatización del aspecto de «necesidad».

<sup>1476</sup> *Ibidem*, p. 17.

Se hace evidente que tal concreción responde a una intención, por más que de inmediato no se haga obvio su sentido, y tal intención es la aplicación de la «razón práctica», es decir, hay una «necesidad» en esa elaboración así plasmada. Esta vez, Sánchez Ferlosio se decanta por descartar la apariencia azarosa y localizar la certera necesidad. Quizá en ello pueda verse el mismo sentido que, al disertar sobre la creación artística en los casos anteriores de Gimferrer, Gil de Biedma o Martín Gaité, se planteaba cómo la «realización» consigue hacer necesarios esos fenómenos que previamente a ese acto eran pura contingencia. Esta visión de algo dado de la que va a desdennar su conjetura, sirve para volver a comprender que la escritura ferlosiana no es que rehuya la originalidad creativa, sino que es consciente que «la imaginación moral se repite», debido a que por sí misma: «crece mediante el espesamiento de lo concéntrico más que con la linealidad errática de la fantasía»<sup>1477</sup> —de nuevo la opción del ajo frente a la cebolla: en cada ocasión ir de la superficie al núcleo, mantener siempre el mismo centro.

Tras este caso —nuevamente tan plástico— hay otro retazo que parece reproducir algo semejante a la fachada de ese caserón, pero a través de otro material que se trae al texto en toda su eventualidad, como ya informa su título: los nombres de las estaciones de tren de una determinada vía. Es la colocación abrupta de una enumeración de topónimos, sin más ligazón que su pertenencia a una línea de ferrocarril que les impone ese orden —gracias a la única indicación, que se da en el título informativo. Se trata, pues, de la estricta exposición de un objeto dado (como Sánchez Ferlosio hace con la fachada del caserón o con la frase del superviviente) pero la aparente ausencia de cualquier intervención de esa voz ensayística sirve para señalar la estricta «contingencia» de ese conjunto. Unos topónimos seleccionados y ordenados por la circunstancia azarosa de que por ellos pasa un tren y con ellos se ha nombrado cada una de sus estaciones.

*(Estaciones para un ferrocarril de vía estrecha americano)* Puntas Álvarez, Chozas Nevadas, Yacuacá, Morenas, El Peligro, La Encontrada, Batallón, Benito Cárdenas, Renteros, Cruzalobos, Corrales de Don Jacinto, San Antonio de Bohí,

---

<sup>1477</sup> «No se señalan las minucias antecedentes para imputar al escritor culpable falta de imaginación, porque es sabido que la imaginación moral se repite y que, por naturaleza, crece mediante el espesamiento de lo concéntrico más que con la linealidad errática de la fantasía (concéntricas a su manera son también las dos películas aludidas). [...]», José-Carlos Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 189.

Minaquemada, Garrido, Garridito, La Rayana, Cerro Fusiles, Santa Cruz de Araracha.<sup>1478</sup>

El trasplante en el ensayo de lo que parece exponerse como lo más aleatorio, se abre al lector como un signo abierto a la interpretación; tanto más cuanto más casual y más ausente esté todo rastro del yo ensayístico y, por tanto, más enigmático parece y más comprensión suscita. Tal comprensión, igual que en el caso anterior, seguramente puede decantarse hacia la sospecha de que hay alguna «necesidad» en aquello que se suponía mera eventualidad. Alguna lógica que puede estar dándole algún sentido a esa combinación, la cual quizá no sea mera yuxtaposición, sino una secreta trabazón. Como si el sentido recto de esos nombres propios y su combinación en esa sucesión estuvieran emanando una cierta incoación *narrativa*<sup>1479</sup>.

Ahí está el juego posible entre la serie masculina con cierto signo hostil en algunos casos: «Puntas Álvarez, El Peligro, Batallón, Benito Cárdenas, Renteros, Cruzalobos, Cerro Fusiles, Corrales de Don Jacinto, San Antonio de Bohí, Garrido, Garridito»; y la serie femenina con un tono que, en contraste, parece más paciente de esa hostilidad: «Chozas Nevadas, Yacuacá, Morenas, La Encontrada, Minaquemada, La Rayana y Santa Cruz de Araracha». Así como el sesgo inquietante que cruza ambas series: «El Peligro, Batallón, La Encontrada, Cruzalobos, Minaquemada, Cerro Fusiles y Santa Cruz de Araracha». El éxito está en que tal signo se mantenga irresuelto ante el lector y perdure la duda entre su mera contingencia o su posible necesidad.

Sin duda es éste un caso más de la virtud de «literalidad» que caracteriza sus textos, por eso «se resisten al resumen», debido a que la mayoría de «ingredientes» son «esenciales de suyo», porque han adquirido la «autonomía de la unidad», esto es:

---

<sup>1478</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>1479</sup> Algo parecido ocurre en otra enumeración que parece proyectar ya un argumento, el casi paródico «Dramatis personae» que Valle pinta para *Divinas palabras*: «Lucero, que otras veces se llama Séptimo Míau y compadre Míau. / Poca Pena, su manceba. / Juana la Reina y el hijo idiota. / Pedro Gailo, sacristán de San Clemente; Mari Gaila, su mujer, y Simoniña, nacida de los dos. / Rosa la Tatula, vieja mendiga. / Miguelín el padronés, mozo leñador. / Un chalán. / Mujerucas que llenan los cántaros en la fuente. / Marica del reino con otras mujerucas. / Un alcalde pedáneo. / Una rapaza. / El ciego de Gondar. / El vendedor de agua de limón. / Un peregrino. / La pareja de civiles. / Un matrimonio de labriegos con una hija enferma. / La ventera. / Serenín de Bretal / Una vieja en un ventano. / Una mujer en preñez. / Otra vecina. / Un soldado con el canuto de la licencia. / Ludovina la tabernera. / Tropas de rapaces con burlas y canciones. / Beaterío de viejas y mozas. / Benita la costurera. / Quintín Pintado. / Milón de la Arnoya. / *Coimbra*, perro sabio. / *Colorín*, pájaro adivino. / El trago cabrió. / Un sapo anónimo que canta en la noche. / Final de gritos y aturujos moceriles.», Valle-Inclán, «Dramatis Personae», *Divinas palabras*, Gonzalo Sobejano [ed.], Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 55-56.

«atienden por igual a la perfección del todo y de la parte», vedan toda «sinécdoque». Por eso puede parecer demasiado abigarrado el «método de composición ferlosiano», mas debe entenderse como el «procedimiento que se ajusta más cabalmente al fluir racional, lógico, minucioso, de su pensamiento». Pues que «los recovecos, los entresijos, las excursiones que discurren junto al camino principal», todo ello ayuda a «armonizar la linealidad del lenguaje con la simultaneidad del pensamiento» para así modelar «un todo único y necesario»<sup>1480</sup>.

En otros casos Sánchez Ferlosio acepta la contingencia como un factor que opera en la acción artística. Como sucede cuando se fija en un lugar concreto del entremés cervantino *El viejo celoso*, como un caso extraordinario de aparición imprevisible, azarosa y fortuita de un hallazgo creativo: la respuesta de la joven, bella y hastiada Doña Lorenza a su marido, Cañizares, el viejo, celoso y huraño, que reclama que abra la puerta de la alcoba en la que está celada con un galán. Eso le lleva a Sánchez Ferlosio a suscitar la hipótesis de una certeza general: precisamente, lo mejor de cada obra literaria es producto de generación espontánea —«ocurrencia sobrevenida»— de pura casualidad y no el resultado buscado de una intención que «elabora» e «inventa».

(*Teoría de la musa.*) La musa nunca viene para poner la pluma o el pincel en movimiento, sino que solamente *sobreviene* —en caso de que quiera o pueda hacerlo— cuando una u otro ya se están moviendo. Quiero decir que cada vez se hace en mí más fuerte y más fiadera la impresión de que todo lo que encontramos de realmente feliz en una obra literaria nunca ha sido producto de invención y elaboración deliberada, sino instantánea flor de ocurrencia sobrevenida. Reluce con el aura inimitable que se me antoja propia de lo *genitum, non factum*<sup>1481</sup>, como dice el Verbo del Credo de Nicea. Me parece absolutamente inverosímil que Cervantes, cuando esbozó en su mente y empezó a escribir un entremés gracioso pero vulgar y hasta salaz en algún paso, como *El viejo celoso*<sup>1482</sup>, pudiese ni tan siquiera imaginar, hasta el instante mismo de llegarle a los puntos de la pluma, que iba a sobrevenirle,

---

<sup>1480</sup> «Conviene, además, a los ensayos de Ferlosio otro atributo: la literalidad. Sus escritos se resisten al resumen, porque todos los ingredientes del conjunto son esenciales de suyo, alcanzan autonomía de la unidad, atienden por igual a la perfección del todo y de la parte, impiden, en definitiva, cualquier intento de sinécdoque. Hay quienes tachan de engorroso el método de composición ferlosiano, esas complejas articulaciones de textos hipotácticos, párrafos, notas, corolarios y apéndices en los que se desarrollan ideas por expansión, por conexión, por derivaciones, y, sin embargo, es el procedimiento que se ajusta más cabalmente al fluir racional, lógico, minucioso, de su pensamiento, porque los recovecos, los entresijos, las excursiones que discurren junto al camino principal contribuyen a armonizar la linealidad del lenguaje con la simultaneidad del pensamiento y configurar, por tanto, un todo único y necesario. [...]», Bayal, «9. Ferlosio y el ensayo», *El desierto...*, p. 122.

<sup>1481</sup> «Engendrado, no creado», del original griego «γεννηθέντα οὐ ποιηθέντα», se refiere al «Símbolo de la fe», conocido como «Credo», promulgado en el Concilio de Nicea I (325).

<sup>1482</sup> Aparece publicado como la última pieza de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Madrid, 1615).

entre los frescos, besados, revesados, jubilosos, rientes, desvergonzados labios de la malcasada adúltera —y en respuesta al burlado marido que desde fuera de la alcoba la conmina a abrir el cerrojo de la puerta—, la ocurrencia que es a la vez la más alta, arrebatadora y amorosa expresión de gratitud carnal que pueda concebirse y la frase más increíblemente hermosa que se haya escrito en prosa castellana: «Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado»<sup>1483 1484</sup>.

Cervantes, en lo que Sánchez Ferlosio toma como su mejor frase, no ha sido autor consciente, sino mero paciente de una epifanía, de un azar irrepetible. Tal apuesta por lo aleatorio en la producción de esa frase es la misma que se ha ido atendiendo en los otros casos: al fraguarse en su realización, se convierte en un objeto puramente necesario, que es así y sólo podía haber sido así, aparentando ser el producto de la calculada labor de su autor. Por eso Sánchez Ferlosio llama la atención de lo contrario a lo que parece evidente en una primera mirada a ese objeto creado y asegura: no es necesidad, es contingencia la que ha habido en la generación de tal pieza estelar de la prosa castellana. Por eso mismo, el paso a la concreción en un objeto literario es el que le otorga el semblante del destino, de lo que estaba llamado a ser así y sólo podía ser así.

Aquí como en todas sus ocasiones, Sánchez Ferlosio se revela «pensador, pero no es filósofo», puesto que el «conocimiento» no le parece otra cosa que un «bien gratuito, no un valor profesional» y, por tanto, «no le mueve otro interés que el derivado de la realidad». De ahí que sea «ajeno a toda vinculación externa, no

---

<sup>1483</sup> Este es el cuadro en el que surge la frase tan querida por Sánchez Ferlosio, que aquí aparece en cursivas: «[DOÑA LORENZA:] ¿Cristinica? ¿Cristinica? / CRISTINA: ¿Qué quiere, tía? / DOÑA LORENZA: ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares. / CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía? / DOÑA LORENZA: No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma. / CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñe[r]ías! Ríñala, tío, porque no se at[r]eva, ni aun burlando, a decir deshonestidades. / CAÑIZARES: ¿Bobear, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas. / DOÑA LORENZA: Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores. / CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito? / DOÑA LORENZA: No, sobrina; pero otra vez vendrá si quiere Hortigosa, la vecina. / CAÑIZARES: Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle. / DOÑA LORENZA: También me tiemblan a mí por amor de la vecina. / CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! / DOÑA LORENZA: Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo. / CRISTINA: Ríñala, tío, ríñala, tío; que se desvergüenza mucho. / DOÑA LORENZA: *Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.* / CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío. / CAÑIZARES: No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre. / DOÑA LORENZA: No hay para qué: vela aquí abierta; entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho. / CAÑIZARES: Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte. [...]», Cervantes, «El viejo celoso», *Entremeses*, Madrid, Espasa, 2001, pp. 172-173.

<sup>1484</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, pp. 28-29.

intelectual, con el objeto». Eso le lleva a «no ser especialista de un pensamiento estanco», lo cual deriva en su «originalidad» y su solvencia como ensayista<sup>1485</sup>.

En paralelo a algunos de estos casos ferlosianos, ya se vio cómo Fuster era quien más intentaba hacer explícito un trasvase desde la mórbida contingencia hacia el recinto ensayístico. En algunos casos ese factor azaroso que se reproduce, no sólo sirve para enmarcar el inicio de un ensayo, sino para acabar vertebrando todo el conjunto y la estructura más común para este armazón será la «conversación», aquella sobre la que Martín Gaité ya ha dicho que, además de ser irrepetible: «Cuanto más improvisadas, más asombran por su rigor, más necesarias.»<sup>1486</sup>. Por eso Fuster moldeará alguno de sus ensayos con la matriz de una supuesta conversación real, meramente transcrita al ensayo.

En este caso, resulta revelador el esfuerzo por describir la conversación en que surge el tema y cómo la propia anatomía de la tertulia influye en el insuficiente y caprichoso desarrollo de una cuestión demasiado enrevesada y ambigua: la mayor o menor vigencia del sentido del humor respecto al pasado.

Fa uns dies vaig assistir a una animada i intel·ligent discussió, en tertúlia d'amics, sobre un tema en aparença irrellevant, però ric en suggestions i amenitats: s'hi debatia si el «sentit de l'humor» estava més generalitzat i viu abans que no pas ara, o si bé ocorre precisament tot el contrari. La trajectòria de la conversa fou, com sovint en uns tals casos, zigzaguejant, sincopada, una mica ràpida. Qüestions d'aquesta mena són —a la vegada— massa complexes i massa vagues perquè puguin restar fixades amb un mínim de rigor en el curs d'una conversa afectuosa i sense pretensions, espontània. [...].<sup>1487</sup>

Quizá la embrollada dinámica de la conversación hace que el yo prefiera recurrir al ensayo para resolver el asunto. Sin embargo, es indudable que la detallada observación de la morfología de la tertulia denota la predilección de Fuster por ese tono contingente en donde el diálogo se torna serpenteante, con interrupciones y cambios de velocidad... Pero, sobre todo, es un diálogo guiado por la gratuidad más placentera y lejana de cualquier tono próximo a lo categórico.

---

<sup>1485</sup> «[...] En resumen: es pensador, pero no es filósofo. El conocimiento es para él un bien gratuito, no un valor profesional, y no le mueve otro interés que el derivado de la realidad. De ahí que sea un ensayista puro, no contaminado por la profesión, ajeno a toda vinculación externa, no intelectual, con el objeto. Y es precisamente esa circunstancia, no ser especialista de un pensamiento estanco, la que marca su originalidad y su indiscutible bondad como ensayista.», Bayal, «9. Ferlosio y el ensayo», *El desierto...*, p. 120.

<sup>1486</sup> Martín Gaité, «Lo fugaz», *El cuento...*, IV, p. 263, *vid. supra*.

<sup>1487</sup> Fuster, «Sentit de l'humor», *L'home, mesura...*, p. 224.

[...] Això no estava al nostre abast ni en la nostra voluntat: parlàvem per parlar, amb una absència absoluta de pedanteria acadèmica, i a efectes —senzillament— de prolongar una amable sobretaula. Tanmateix, la cosa valia la pena: a pesar de l'ambigüitat de l'enfocament, no deixàvem de treure alguna cosa en clar. Almenys, jo.<sup>1488</sup>

Más allá del curso difuso y desordenado de la conversación, a su término se ha conseguido establecer ciertos aspectos del tema que a continuación va a explorar en el mismo artículo. De modo que se menciona directamente la casualidad con la que ese tema surgió en la circunstancia del yo ensayístico en una simple tertulia sin guía y cómo ello se encauza en un despliegue sobre esa cuestión, en la que se ha retratado la escena imprevista en la que apareció y que acaba mostrándose como un fenómeno necesario al entrar en el recinto del ensayo y encabezar una meditación.

En otros casos Fuster decide no ya explicar sino reproducir directamente una de esas conversaciones aleatorias que han delimitado una cuestión fecunda como para permitir una disertación que merece ser salvada en un ensayo. Mas en este caso, reproduce todo un diálogo que se presenta como si se trasladase exactamente la escena y el diálogo del yo con un supuesto amigo. Un diálogo verosímil que, lógicamente, pretende sugerir esa apariencia de realidad tan fundamental para atraer al lector, por más que su aspecto de diálogo directo, con todos sus detalles, deje entender su carácter de construcción ficcional.

En el caso se discute: «Sobre les dimensions dels vestits», como así se titula el ensayo, haciéndose cargo del progresivo cambio en la indumentaria que tiende a la reducción de su tamaño, especialmente en verano y en la playa, en donde se sitúa el diálogo —cerca de 1972 cuando se publica el artículo. La conversación del yo fusteriano con una contraparte un tanto sanchopancesca: «L'amic que em fa el comentari, home de procedència interior, no està acostumat a l'espectacle.»<sup>1489</sup>, sorprendido ante la ligereza de la ropa femenina en la costa.

Por eso el esfuerzo del yo fusteriano tratará de buscar una exposición accesible para su sencillo interlocutor, que desarrolle el cambio moral que hay detrás de esas nuevas formas de vestuario y el paulatino *desnudamiento* del cuerpo. Al final de la conversación éste intenta sintetizar su posición a su compañero, haciéndole comprender la lógica basculante que hay detrás de ese caso e indicándole que es «lo

---

<sup>1488</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>1489</sup> Fuster, «Sobre les dimensions dels vestits», *Babels i...*, p. 327.

contrario» lo que hace significativo este fenómeno que revoluciona una realidad previa.

—Tot és relatiu, en aquest món. Només es despulla aquell qui va vestit, i, en última instància, l'acte de despullar-se ha de ser jutjat en funció del valor que atribuïm a la roba. L'estriptís, per exemple, és atractiu, seductor, en la mesura que el públic que el presencia conserva un fons de puritanisme... Bé. No vull exagerar: hi ha factors més directes, automàtics, d'índole fisiològica. Però el picant prové del vestit previ, i dels tabús que en són la premissa. Entre les tribus equatorials, o en un cercle de nudistes, l'estriptís deu resultar inconcebible.<sup>1490</sup>

Sólo porque hay vestido puede darse su contrario, es propio de una sociedad todavía «puritana» que la desnudez esté cargada de significación. La charla que se retrata brotando en su condicionada fluencia y fijada en el texto va manifestando su *necesidad*: pues se van dando las claves para entender el objeto que protagoniza la ocasión. Al final, su interlocutor lanza una pregunta ante ese análisis del yo fusteriano que le hace entender su valoración del desnudo como consecuencia de un juego basculante de contrarios. Esta interrogación valora positivamente esa sugestión excitante que el desnudo provoca gracias al fondo de pudor o puritanismo y lo hace casi como reflatando ese determinismo biológico que Fuster a veces ha usado como prisma. Frente a ello, la voz del yo ensayístico sale del diálogo y su escena para dirigirse directamente al lector y comentarle el acierto de tal cuestionamiento.

—I, ¿no creus que, si n'eliminessin el picant, l'espècie no correria el risc d'extingir-se?

Trobo que la pregunta del meu interlocutor és molt enraonada. Diuen que, a les *reduccions* jesuítiques del Paraguai, on la disciplina de conducta, a força de ser estricta, desproveïa els indígenes dels apetits més elementals, els indis procreaven, o intentaven procrear, a toc de campana. Com si complissin un deure taxativament formulat pels superiors ordenancistes. Una societat que exclogui el «picant» seria massa casta, per a les convinences biològiques.<sup>1491</sup>

El prisma biológico vuelve a darse en esta visión de lo «picante» en su función para la perduración de la especie, contrastando con el caso extremo de las Misiones jesuíticas guaraníes en el que un puritanismo sin ningún punto de fuga convierte esa procreación de la especie en un proceso casi industrial. En apariencia, Fuster lo ha dispuesto todo para que el lector tenga la sensación de que se ha suscitado por el aleatorio movimiento de una conversación entre dos personalidades bastante distintas,

---

<sup>1490</sup> *Ibidem*, p. 329

<sup>1491</sup> *Ibidem*, p. 330.



a partir de un hecho que les asalta en su entorno. Es en todo caso la propia gestación de esa conversación la que da lugar a determinadas deducciones sobre la cuestión e incluso, al final, es el propio comentario de su amigo el que da una última clave que valora renovadamente esa incitación sensual que despierta tal mudanza en la indumentaria.

Estas son las consecuencias prácticas en el discurso ensayístico del empleo y la presencia del ocio. El uso de un factor tan delicado de sostener auténticamente se cristaliza en esa aparición de lo lúdico a lo largo de su prosa —con espacios de mayor o menor evidencia— que es capaz de ejercitarse como un juego libre y desinteresado sin otro fin; aunque muchas veces late en él un disimulado interés que a través de tal aparente gratuidad ociosa lleve al lector hacia un determinado objeto que el autor precisa dar a conocer. Mas esta ociosidad y este aire de juego desinteresado tiene que ver con un aspecto general a todo objeto literario o artístico como es esta enigmática disyuntiva entre lo contingente y lo necesario que domina toda la ejecución de este discurso. Desde este irresoluble dilema se puede comprender la manera en que la prosa ensayístico pretende captar la pura contingencia del azar en la elaboración de su enunciado, justamente reproduciendo la dinámica de lo ocioso pero, al mismo tiempo, empleado este aspecto de contingencia en lo presentado —también con interés disimulado como se hace con lo lúdico— para ofrecer algo que se convierte finalmente en necesario o forzoso, que es posible captar gracias a un fenómeno que aparenta mera casualidad o contingencia. Es decir, siempre puede existir la sospecha de que lo que se reproduce como elemento puramente azaroso tomado de lo circundante, puede demostrar un empleo predeterminado por parte del autor, para presentar algo forzoso y predestinado, que era imprescindible ofrecer; lo cual da sentido a esta posible y sutil conversión de lo contingente en necesario dentro del recinto de ese discurso.

### III.3. EL GÉNERO



## UN ESPACIO ABIERTO CON RECURRENCIAS

Ya se vio cómo Bense describía «un singular *confinium* que se forma entre poesía y prosa», por tanto entre «el estadio estético de la creación y el estadio ético de la tendencia», el cual, a pesar de las variaciones, siempre «ocupa un eminente rango literario», porque de alguna manera el género ensayístico «significa la expresión literaria inmediata» de tal «*confinium*» en el filo de «poesía y prosa», «creación y tendencia», «el estadio estético y el ético». Por eso el ensayo es «un fragmento de prosa» pero que a diferencia de otros géneros fragmentarios, es capaz de mostrar ese «*confinium*» y así constituirse en «una realidad concreta autosubsistente», de modo que «es él mismo una realidad literaria»<sup>1492</sup>.

Pues como tal, es un género que «sirve a la crisis y a su superación», debido a que «lleva el espíritu a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas» pero, al mismo tiempo, «no es sólo una simple expresión de la crisis». Porque lleva consigo «la posibilidad de una completud total en sí mismo», como «individualidad literaria» que es. En ello radica el habitual «malentendido» que Bense denuncia en quien considera este género como «arte de divulgación», pues cabe entenderá que «la esencia de la crítica» supera la mera «oposición entre lo popular y lo no popular», de la cual sus casos concretos son una constatación continuada de la disolución de esta dualidad y de la consiguiente mezcla de lo vulgar o lo culto<sup>1493</sup>.

Un discurso que se sabe «indefinido» en tanto que supone un «permanente ejercicio del ocio intelectual», lo cual acaba produciendo la conocida «indefinición del género», debida a «su arbitrariedad organizativa» o a «su *secundariedad* en

---

<sup>1492</sup> «Así llegamos a admitir que hay un singular *confinium* que se forma entre poesía y prosa, entre el estadio estético de la creación y el estadio ético de la tendencia, que se mantiene siempre, un poco cambiante en su modo de ser, pero que ocupa un eminente rango literario, porque, a saber, el ensayo significa la expresión literaria inmediata de este *confinium* entre poesía y prosa, entre creación y tendencia, entre el estadio estético y el ético.

Y así hemos alcanzado nuestro objeto. El ensayo es un fragmento de prosa, pero no en el sentido de los fragmentos pascalianos, ni stendhaliana. El ensayo ofrece un *confinium*, una realidad concreta autosubsistente; así es él mismo una realidad literaria.», Bense, «Sobre el ensayo y su prosa», p. 24.

<sup>1493</sup> «[...] Él sirve a la crisis y a su superación, en cuanto lleva el espíritu a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas, pero no es sólo una simple expresión de la crisis. Contiene enteramente la posibilidad de una completud total en sí mismo, pues es una individualidad literaria. Quien lo entiende como un arte de divulgación lo ha malentendido completamente. La esencia de la crítica está más allá de la oposición entre lo popular y lo no popular.», *ibidem*, p. 31.

relación con lo que supone verdaderamente central en el pensamiento»<sup>1494</sup>. Ese lugar intermedio del ensayo es el que para Nicol está «a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía», pues este aspecto de que sea un «género híbrido» que como subraya: «no empaña su nobleza», pues «su título es legítimo, pero no es título de soberanía», en el sentido de que quizá «no puede ser demasiado literario sin dejar de ser ensayo», o sea: «sin dejar fuera mucho más de lo que en él cabe», en tanto que la consideración sólo literaria del género supondría el olvido de otros aspectos que pudieran considerarse desde la filosofía. De modo que siempre puede considerarse en ese vértice ambiguo: «casi literatura y casi filosofía» y ahí Nicol hace comprender que, en general: «los intermedios» acaban siendo «los extremos que ellos unen y separan a la vez»<sup>1495</sup>. Algo parecido a la zona media que Marichal le atribuye: «un género operante» situado entre «los polos opuestos del sermón y el periódico»<sup>1496</sup>.

Es sabido que el ensayo «no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica» y, por consiguiente, «no posee inserción estable ni en la historiografía literaria» y, obviamente, nunca estuvo presente «en la antigua tríada de los géneros literarios» como «subsidiario» de «cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia», como plantea Pedro Aullón de Haro. Tal «dificultad» en su ubicación en el tablero genérico debe ser considerada como efecto de quienes han decidido «no trastocar el cómodo esquema clasicista»; una dificultad, pues, que «atañe» directamente al «concepto de literatura»<sup>1497</sup>.

---

<sup>1494</sup> «Nos hallamos, en suma, ante quebrantamientos del orden lógico por razón de las urgencias o de los meandros del discurso. Y de un discurso que, de algún modo, se concibe como indefinido, como permanente ejercicio del ocio intelectual. Aulo Gelio, en la “Praefatio” de sus *Noches Áticas*, nos confiesa sus dudas a la hora de bautizar su libro: [...]. La coquetería de la vacilación ilustra muy bien sobre la indefinición del género, sobre su arbitrariedad organizativa y, a fin de cuentas, sobre su *secundariedad* en relación con lo que supone verdaderamente central en el pensamiento. [...].», Mainer, «Apuntes junto al ensayo», p. 20.

<sup>1495</sup> «El ensayo se encuentra, pues, a medio camino entra la pura literatura y la pura filosofía. El hecho de ser un género híbrido no empaña su nobleza, como una banda siniestra en el escudo. Su título es legítimo, pero no es título de soberanía. Quiero decir que el ensayo no puede ser demasiado literario sin dejar de ser ensayo, sin dejar fuera mucho más de lo que en él cabe. El ensayo es casi literatura y casi filosofía. Todos los intermedios son casi los extremos que ellos unen y separan a la vez.

Pero, como es un género y un artificio, tiene sus caracteres propios y debe cultivarse siguiendo las reglas del arte. [...].», Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», p. 207.

<sup>1496</sup> «[...] El ensayo es, en este sentido, un género operante, entre los polos opuestos del sermón y el periódico. [...].», Marichal, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», p. 42.

<sup>1497</sup> «[...] Ello por cuanto el ensayo no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica y, de manera paralela a la referida gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia. Esa dificultad, que no es sino una grave deficiencia de quienes por inercia la han

Es así como Aullón de Haro vuelve a señalar el lugar fronterizo de este género: «un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico», pues sucede que «se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo», porque está «destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas»<sup>1498</sup>. Por eso al ensayismo se lo suele calificar como «género “impuro” y no marcado» o como «el más puro género impuro». Así, al atender a las «actividades discursivas altamente elaboradas» entre las «constituciones artísticas» y los géneros literarios que se derivan y las «constituciones científicas» con los subsiguientes géneros que le siguen, demostrarían una clara «polarización», en los que Aullón de Haro llama la atención: «dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos»<sup>1499</sup>.

Tal ambigüedad del ensayismo, siempre entre distintos y múltiples géneros literarios, es lo que alimenta la habitual interrogación por el género y ante la complejidad e indefinición de la respuesta es fácil acabar preguntándose si tiene sentido referirse «en singular» al «espíritu» ensayístico o a la «forma/ensayo», cuando es fácil caer en esa menudeada convicción de que «hay tantos ensayos como ensayistas» porque «no hay reglas ni convenciones metódicas, que puedan gobernarlo». De manera que no podría darse una respuesta singular al definir el ensayo al sumarse a este campo de Agramante el reconocido «carácter proteico, versátil, y esencialmente egotista del género». Es la aceptación de todo esto lo que muchas veces lleva a la reflexión sobre el género a abandonarse a tal desconcierto y atenerse sólo a las variaciones del género y no apreciar lo recurrente que puede haber en él, afirmando que «no hay ensayo sino ensayistas» como asevera Cerezo<sup>1500</sup> y que

---

mantenido a fin de no trastocar el cómodo esquema clasicista, atañe de manera central e inmediata, como es evidente, al concepto de *literatura*; y de manera secundaria, aunque también decisiva, a un conjunto de problemas muy relevantes que sintéticamente plantearé en lo que sigue.», Aullón de Haro, «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», p. 14.

<sup>1498</sup> «[...] Es decir, entenderemos, a fin de actuar con natural progresión argumentativa desde un principio, que el ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas.», *ibidem*, p. 14.

<sup>1499</sup> «El ensayo puede señalarse en tanto que género “impuro” y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrayésemos a fin de observar con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría con nitidez que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esa naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos.», *ibidem*, p. 18.

<sup>1500</sup> «Mas, ¿cómo hablar del “espíritu” y de la forma/ensayo en singular, si hay tantos ensayos como ensayistas, y no hay reglas ni convenciones metódicas, que puedan gobernarlo? ¿No es contradictorio semejante propósito con el carácter proteico, versátil, y esencialmente egotista del género? Sin duda, y

sólo habría: «un wittgensteniano “aire de familia”» que responde a esa «fecunda afinidad del espíritu del ensayo con el espíritu del juego». Un «aire» que podría buscarse en su «origen ancestral», para entender su diversidad de modalidades ensayísticas como: «“variaciones”, inflexiones o modulaciones históricas de esta *forma mentis* originaria»<sup>1501</sup>.

La suya es una suerte de rara mixtura «de filosofía y de crítica», «de monografía y de arte», al punto que «juizado morfológicamente, es una cosa, y por su constitución medular, es otra» —sugiere Remos y Rubio. Si para el puro «hablista» no pasa de ser: «un escrito, generalmente breve, sin el aparato y sin la extensión de un tratado sobre la misma materia», en cambio, a ojos del «esteta» constituye «la didáctica hecha literatura», «le pone alas a la didáctica», consiguiendo uno de sus mayores logros: «reemplaza la sistematización científica» y sitúa en su lugar «una ordenación estética», «acaso sentimental», la cual a veces puede aparentar «desorden artístico». Como en él se pueden percibir sus «fuertes energías», así en el «pronunciamiento de las ideas como en la belleza de su estilo», por ser capaz de aunar «al crítico que filosofa» y «el escritor que perfila giros», esto es: «la crítica y la filosofía, fundiéndose en el crisol del arte», da nacimiento lo que Remos y Rubio denomina: un «tipo didáctico» en el cual, en efecto, «lo subjetivo del autor sube a la misma altura que lo objetivo del ensayo»<sup>1502</sup>.

Por otro lado, vuelve Chesterton a advertir que lo ensayístico «does tend to be formless» o cuanto menos: «to present a very bewildering variety of forms». Esto es

---

es preciso admitirlo así, pues en verdad, como se ha dicho con razón, no hay ensayo sino ensayistas. [...].», Cerezo, «El espíritu del ensayo», p. 2.

<sup>1501</sup> «[...] Admitiendo, cuando menos, que entre los distintos ensayos se da algo así como un wittgensteiniano “aire de familia”, —lo que promete, por otra parte, una fecunda afinidad del espíritu del ensayo con el espíritu del juego—, ¿no habrá que buscar este aire, en última instancia, en su origen ancestral, de modo que los distintos modos del ensayo fuesen “variaciones”, inflexiones o modulaciones históricas de esta *forma mentis* originaria? [...].», *ibidem*.

<sup>1502</sup> «La crítica forma parte específica del ensayo, género que aunque antiguo en sus raíces, es en las letras contemporáneas en que adquiere su fisonomía característica. Podemos afirmar, que el ensayo es la creación literaria de nuestro siglo. Mezcla de filosofía y de crítica, de monografía y de arte, el ensayo, juzgado morfológicamente, es una cosa, y por su constitución medular, es otra.

Si para el hablista el ensayo “es un escrito, generalmente breve, sin el aparato y sin la extensión de un tratado sobre la misma materia”, para el esteta, el ensayo —según la admirable expresión de Adrenio— “es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico”.

El ensayo es, por sus alientos, un género de fuertes energías, tanto en el pronunciamiento de las ideas como en la belleza de su estilo. Es el género que une al crítico que filosofa, con el escritor que perfila giros. La crítica y la filosofía, fundiéndose en el crisol del arte, producen este tipo didáctico, en que lo subjetivo del autor sube a la misma altura que lo objetivo del ensayo.», Juan José Remos y Rubio, «La crítica y el ensayo», *Micrófono*, La Habana, Molina y Cía, 1937, pp. 97-98.

lo que valora como «indefinite and indeterminate quality» siempre suele emerger en el momento en que se trate de «to classify the subordinate type under the general type of the essay», puesto que «the types are so many» y, en cambio, «the tests are so few»<sup>1503</sup>.

En suma, esta labilidad del ensayo ha hecho problemática su identificación como género. A veces parece que sea un género que se comprende *en negativo*, un ámbito en el que permanecen o afluyen los textos que no pertenecen a las demás grandes cajas de los géneros literarios de ficción actuales (narrativa, poesía, teatro). Pero el problema no es muy distinto al del resto de géneros y subgéneros literarios tras la modernidad que, *grosso modo*, se puede decir que han experimentado las turbulencias de haberse ido transformando en espacios abiertos con determinados rasgos recurrentes.

En cuanto al ensayo, básicamente se suele creer que no hay género «ensayo» por tres razones. La primera de ellas, porque no se comprende al «yo ensayístico» como elaboración discursiva, debido a su especial identificación con el autor, dada la apariencia de «realidad» que logra y por las cuestiones que suele tratar desde su subjetividad de individuo dado —como se ha podido observar. Por ello, se suele separa el ensayo del resto de la literatura, imponiendo una concepción de ésta restringida sólo a la escritura de «ficción».

La segunda razón radica en que se lo incluye frecuentemente en el cajón de sastre de la escritura de «no ficción» —que, en coherencia con lo anterior, se entiende equivocadamente como aquella escritura «no literaria». Así, bajo la denominación «ensayo» se incorpora, sin más especificación y junto a lo «propriadamente ensayístico», toda forma de lo que se puede denominar como «prosa de ideas o científica». Metido

---

<sup>1503</sup> «[...] Anyhow, except when it is tightened by the militant relevancy of debate or propaganda, the essay does tend to be formless, or at the best to present a very bewildering variety of forms. [...].»

This indefinite and indeterminate quality would at once appear if we tried to classify the subordinate type under the general type of the essay. The types are so many and the tests are so few. There is one kind of essay that consists of staring out of the window at the garden and describing what you see there; but from this I am inhibited by a complete ignorance of the names of all the plants that I see. I have sometimes wondered whether it would be possible to disguise my ignorance under an appearance of abstruse or specialized or purely localized knowledge, [...].» [(...) De todas maneras, excepto cuando se aprieta según la oportunidad agresiva del debate o la propaganda, el ensayo tiende a ser sin forma o, en el mejor caso, a presentar una variedad muy desconcertante de formas. (...)].

Esta cualidad indefinida e indeterminada aparecería de inmediato si tratamos de clasificar el tipo subordinado bajo el tipo general de ensayo. Los tipos son muchos y las pruebas son muy pocas. Hay una clase de ensayo que consiste en mirar fijamente fuera de la ventana en el jardín y describir lo que ves allí, pero de esto me cohibe una completa ignorancia de los nombres de todas las plantas que veo. A veces me he preguntado si sería posible ocultar mi ignorancia bajo una apariencia de conocimiento abstruso, especializado o puramente localizado], Chesterton, «The essay», pp. XV-XVI.



en esta masiva mezcolanza, se hace imposible delimitar un tipo de escritura, inducido a partir de la identificación de algunos elementos que sean genuinos e ineludibles en ese conjunto y que, por tanto, puedan conformar una idea de «género». Sin la posibilidad de esa delimitación de unos rasgos no puede darse una conciencia de un género sustantivo y que sea distinguible de todo ese otro conjunto descomunal de géneros y subgéneros de prosa que, claramente, no pertenecen a lo literario y con los que suele encontrarse embarullado.

La última de estas razones responde a que, debido a que el género se compone de una particular estructura que da lugar a la diversidad, se ha acostumbrado a buscar la identidad del género —entendiendo *identidad* como «similitud»— en los diversos contenidos y los distintos rasgos de la expresión que constituyen su multiplicidad. Si se atiende sólo a esa disparidad de temas y rasgos, se acaba entendiendo el ensayo como un ámbito amorfo donde cabe cualquier tipo de prosa no-literaria; en lugar de buscar en esa estructura que permite ese espacio de libre opción y entender ésta, junto a la libertad que propicia, como la verdadera «identidad» que hace posible comprender esos textos como pertenecientes a un mismo «género». Pero sin olvidar que en el ensayo no sólo existe esta libertad, sino también las exigencias de esta estructura que formula y contiene ese espacio donde la libre opción se hace posible.

La adscripción de la filosofía a la literatura es una de las convicciones que más reiteradamente trata de afianzar Savater cuando hace introspección de su propia escritura y su labor en torno al pensamiento. De alguna manera, este esclarecimiento que identifica la actividad filosófica con un género literario viene a situar la cuestión en el ensayo y su consideración de género no sólo textual sino, sencillamente, «literario».

La explicación de Savater no resuelve el necesario deslinde —aunque siempre sea complejo— entre el uso del marbete «ensayo» para nombrar todo ese conjunto vago de lo que también puede designarse como «prosa de ideas» y que no suele responder a los rasgos que podrían identificarla como «literario»; con respecto al conjunto de estos casos que puede denominarse más propiamente como «ensayo» o, para distinguirlo del uso común de ese otro gran conjunto, podría denominarse «ensayo literario», para dejar claro que este tipo de ensayo sí demuestra unos rasgos que pueden diagnosticarse como, aproximadamente, «literarios».

Quizá en la consideración savateriana se mezclen un poco ambos tipos o, al menos, este deslinde no termina por mencionarse. Pero su intención es la de precaver

del hecho que lo literario, aplicado en la filosofía, no supone una renuncia a la «racionalidad» ni una presunta supeditación a lo «estético»; como si tal conciencia de lo literario en su actividad fuera un apartamiento de su legítima conexión con la «Ciencia» en favor de una evasiva fusión con la «Poesía».

Considero que la filosofía es un género literario. Esto será entendido como una abdicación de lo racional a favor de lo estético, como una renuncia a realizar un trabajo *serio*: herido por los fríos desdenes de su esposa legítima, la Ciencia, el filósofo se encamina a buscar fugaces placeres en brazos de la ambigua Poesía... Pero, en realidad, lo que me interesa es subrayar la relación del pensador con el *texto* en que se expresa —[...]—; sujeto por las redes del lenguaje, como advirtió Nietzsche, el filósofo también lo está por las de la *composición estilística*: su obsesión, su arma y su límite es la retórica.<sup>1504</sup>

Es así como marca la clave de tal identificación: el tipo de relación que el «pensador» tiene con su «texto» y la implicación inherente de su labor con el lenguaje y con la ineludible «composición estilística», esto es, la necesaria plasmación del discurso en una realización estilística que se sirve de la «retórica». Como derivación de lo que ya ha aseverado, insiste en que la adscripción a la «literatura» no es incompatible con la «verdad» o el «conocimiento» y, de nuevo, no supone un abandono a la intrascendencia. Aunque hay un factor que sí le viene dado con esta identificación: su enlace con la «estética».

Situar la filosofía entre los géneros literarios no supone pues, en absoluto, renunciar a lo que, pretenciosamente, llamamos «verdad» o «conocimiento» ni autorrelegarse al campo de lo venial y recreativo, de lo que colma los ocios entre dos jornadas serias, como hacen la borrachera del sábado por la noche o la misa del domingo por la mañana; pero supone admitir que filosofar es uno de esos lujos injustificables, imprescindibles, desgarradores, de los que pretende ocuparse esa mezcla de preceptiva y tabla de valores que se llama *estética*.<sup>1505</sup>

El filosofar se concibe como un lujo propio de la estética en el que no hay renuncia a la verdad o al conocimiento. A semejanza de lo que declara en otro de sus alegatos a favor de la filosofía como literatura, buscará concretar un poco más y, en coherencia con la narrativa sobre la que está tratando en este caso, traza las similitudes entre el texto filosófico y la novela policiaca. Pero para asentar esta literariedad del filosofar, alerta nuevamente que tal calificación de «literaria» no supone «ficción» ni «arbitrariedad» o desistimiento de un «conocimiento verdadero»,

---

<sup>1504</sup> Savater, «Prólogo», *Apología del...*, p. 9.

<sup>1505</sup> *Ibidem*, p. 11.

cuya búsqueda quedaría transferida a la «ciencia» o a la política. Para ello recuerda la paternidad filosófica en la «invención» de la propia categoría de «conocimiento verdadero».

Es evidente que la filosofía es un género literario, caracterizado por la recurrencia de ciertos modos expresivos y de ciertos temas. Algunas personas sonreirán satisfechas ante esta declaración, que quizá les parezca comprometedora para un filósofo: la filosofía reconoce que es literatura, ficción, arbitrariedad imaginaria; quien desee obtener un conocimiento verdadero deberá acudir a la ciencia o pedir alguna receta a la política. Estos pazguatos ignoran que la literatura es cualquier cosa menos arbitraria y que la noción de «conocimiento verdadero» es precisamente un invento filosófico, carente de sentido fuera del discurso de la filosofía. La filosofía no es narración y, *por tanto*, renuncia a la verdad verdadera; es una narración cuyo argumento es la búsqueda de la verdad. En dicha búsqueda se establece el sentido del concepto de «verdad», por lo que sería absurdo decir que la verdad no está en la filosofía, sino en la ciencia, la política o la religión, dado que determinar *dónde* está la verdad es precisamente la tarea de la filosofía. Pero todo esto ya está dicho en muchas otras partes. Lo que quiero establecer es esto: la filosofía es una forma de narración; la especulación es el desarrollo de un argumento, tanto en el sentido discursivo como en el dramático del término.<sup>1506</sup>

El texto filosófico es una «narración» que tiene como argumento la «búsqueda de la verdad», pero se trata de una búsqueda dentro de la cuál se determina el «sentido» de ese concepto, a cuya consecución gira toda esa *narración*. De manera que cada una de esas narraciones formulan el objeto mismo de su búsqueda y, por tanto, indican qué consideran como tal «verdad» y, por consiguiente, el lugar en «*dónde está*».

Al definir el discurso filosófico como una narración y la especulación como su argumento, el cual gira en torno a un objetivo que va conformándose en su propio despliegue, vuelve a surgir esta concepción de «proceso» con la que cabía identificar esa «conciencia intencional» con la que se podía identificar al ensayo —como se vio en el capítulo anterior. Algo de ello puede conocerse al final de este pasaje, cuando se muestra cuál es la estructura básica que percibe tanto en la narración filosófica como en la narración detectivesca: hallar lo que aúna unos elementos que parecen no tener relación.

[...] En ambos casos, se trata de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos aparentemente inconexos; en ambos casos, se trata de una búsqueda que va encadenando deducciones hasta llegar a la Verdad decisiva, a cuya luz todo el relato cobra su sentido definitivo y se hace juntamente superfluo: una vez que se ha

---

<sup>1506</sup> Savater, «El asesino sin huellas», *La infancia...*, pp. 157-158.

*entendido del todo* tanto una novela detectivesca como un sistema filosófico, el largo camino recorrido hasta la luz se hace inaguantable, imposible de releer. Obviamente, ambos géneros se comprometen a proporcionar un desenlace aclaratorio: la confesión de ignorancia total al cabo de una intriga policíaca o de un tratado de metafísica sería vista como un fraude intolerable. [...].<sup>1507</sup>

De modo que, en esa tentativa de conferir coherencia a esos distintos hechos inconexos, se lleva a cabo una serie acumulativa de deducciones que deben progresar hacia una «Verdad decisiva» que es la que —según Savater— da «sentido definitivo» a todo ese proceso especulativo —y que constituye la mayor parte de esa narración. Sin duda, la revelación de ese objetivo alcanzado templó todo el conjunto narrativo que ha llevado hasta él, pero parece que Savater entra en contradicción consigo mismo al apuntar que, a la vez que le da sentido, lo convierte ya en «superfluo» y lo hace «inaguantable». Pues, justamente, unas páginas más allá su definición de la «narración o historia», a diferencia de la novela, demuestra entre otras características las de la «repetición», pues sólo ésta permitía esa «condición de paradigma» que es propia de la épica y cuyo mérito estaba en despertar el mismo interés a pesar de sostenerse sobre una idéntica estructura<sup>1508</sup>. El compromiso de dar un «desenlace aclaratorio» es exactamente lo que constituye la culminación de ese proceso, pero resulta dudoso que todo éste decaiga, una vez que se llega a esa aclaración.

Esta misma reivindicación que lanza Savater se reproduce en otras «disciplinas», cuya escritura puede considerarse también dentro del ensayo, como es la crítica literaria, como Gil de Biedma lo explicita: «[...] la crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir [...]» y, como ya ha especificado Savater con respecto a la filosofía: «[...] el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género de literatura. [...]»<sup>1509</sup>. Porque entre escritor y crítico se produce «la misma dificultad ante el lenguaje», pues es necesario enfrentarse y posicionarse respecto a la «ambivalencia misma de la lengua». Si quien escribe trata de apostar por «ser literal y simbólico», así como «clavar la lengua» en una específica «particularidad denotativa», a la vez que debe permitir el «viaje ilimitado del texto», mediante las «virtualidades interpretativas de la lectura»<sup>1510</sup>.

---

<sup>1507</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>1508</sup> Savater, «El asesino sin huellas», *La infancia...*, cap. XIII, pp. 165-166, *vid. supra* «Desmistificar».

<sup>1509</sup> Gil de Biedma, «Nota preliminar», *El pie...*, p. 492., *vid. supra*.

<sup>1510</sup> «Y es que ambos, el creador y el crítico, se encuentran y tiene que hacerse cargo de la misma dificultad ante el lenguaje: hay que lidiar y situarse en la ambivalencia misma de la lengua. El escritor está a cada momento lanzando la apuesta de ser literal y simbólico, de clavar la lengua en la determinada particularidad denotativa, pero también de cortar las amarras y consentir el viaje ilimitado

Pues la distinción entre la prosa de ideas con vocación científica respecto al ensayo con vocación literaria está unido a cómo la ciencia suele tomar en consideración sólo aquello que puede observar y analizar, para deducir los factores recurrentes que lo producen, mientras que lo literario trata de atender el fenómeno desde su lado irreductiblemente específico. Esa búsqueda de amparar y fijar lo específico será lo que también caracterice este «ensayo literario» con respecto a la simple «prosa de ideas».

Cerca de esto, Valente muestra su postura ante la disyuntiva de «conocimiento o comunicación» como objetivo básico de la poesía, que fue la base de uno de los insistentes debates en la poesía del medio siglo español. Al hacerlo, expone este distinto enfoque por parte de la posición científica y la posición literaria, que puede servir para comprender ese quicio que distingue la escritura que va hacia el ensayo o hacia la prosa de ideas. Para mostrar su opción inclusiva de «conocimiento y comunicación», Valente busca un caso concreto en uno de sus casos *fetiché*: San Juan de la Cruz, su experiencia mística y su obra poética.

Tal vez lo dicho hasta aquí se entenderá mejor si ponemos un ejemplo que, a mi modo de ver, tiene un valor extremo: el caso del poeta místico. El material de la experiencia mística puede ser objeto de conocimiento científico (el de la psicología, por ejemplo). Pero ese conocimiento captará en tal experiencia lo que en ella pueda ser sometido a observación analítica. Al científico le interesará el secreto de la experiencia mística en la medida en que pueda desprender ciertas constantes según las cuales la experiencia mística se produce. Ahora bien, la única posibilidad de conocer esa experiencia en lo que tiene de particular, de único, de consumado e irrepetible, sólo puede sernos ofrecida por vía de conocimiento poético.

Hemos escogido el caso del poeta místico por creer que en la experiencia del místico se da de modo especialmente claro para cualquiera aquella condición de toda experiencia que hace que ésta, en su plenitud, desborde la conciencia de un posible protagonista envuelto en ella. Sobre el material dado de su experiencia mística (vívida, pero esencialmente desconocida y oscura), san Juan de la Cruz, por ejemplo, levanta el maravilloso edificio de su *Cántico* o de su *Noche oscura*, a través del cual (sólo a través del cual) se produce su propio conocimiento de aquella experiencia en su incambiable particularidad. [...].<sup>1511</sup>

Ante el fenómeno de esa experiencia mística, la ciencia sólo extraerá las «constantes» que pueda haber observado y analizado; frente a ésta, lo poético (puede decirse, lo literario) es capaz de hacerse con todo aquello *específico* que queda después de captar esas recurrencias: lo «particular, único, consumado, irrepetible», —

---

del texto a través de las virtualidades interpretativas de la lectura. [...].», Calabrò, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma», p. 223.

<sup>1511</sup> Valente, «Conocimiento y comunicación», *Las palabras...*, pp. 24-25.

todo aquello que constituye lo que más suele interesar al ensayo, según pudo verse. Es desde su elaboración poética que el santo es capaz de «conocer» su propia experiencia, esto es, lograr un «conocimiento poético», con el que ocurre como en esa búsqueda de una «Verdad decisiva» a la que aludía antes Savater: no sólo se busca dentro de ese discurso sino que también en él «se establece el sentido del concepto de esa verdad». Porque, de alguna manera, San Juan no sólo busca el «conocimiento» de su experiencia en su elaboración poética, sino que también en ésta lo conforma. Es, por tanto, un conocimiento tan distinto al científico, pero que logra albergar aquello que escaparía a éste: lo más «particular», es decir, lo subjetivo y contingente.

De algún modo, como «no se sabe con exactitud qué es un ensayo», entonces no se conoce «un concepto claro, uniforme, inequívoco de lo que se quiere significar cuando se habla del ensayo» —clama Virasoro<sup>1512</sup>. Pues «con este título genérico» que suele demostrar una «desmesurada elasticidad», se acostumbra a considerar dentro de éste: «estudios, análisis críticos, investigaciones científicas, comentarios, notas y crónicas muy distintas en su extensión, en su forma y en su contenido»<sup>1513</sup>. Como es obvio, puede delimitarse la «simplest and safest definition» del ensayo cuando se afirma: «the kind of composition produced by an essayist», lo cual, para Priestley, acaba recayendo en otro término que le parece vacío: «essayist», de modo que, hundido en tal vacuidad, le parece que «the term “essay” is so elastic that it means nothing»<sup>1514</sup>.

En consonancia, insiste Osses en que al ensayismo siempre hay que identificarlo como «el género de creación poética que es su esencia», para también deslindarlo nítidamente de esos otros géneros, dada «la facilidad con que se denomina “ensayo” (reconozcamos que es un verdadero término comodín) a la prosa que es crítica, filosófica, periodística o de investigación, incluso en el terreno de cualquier

---

<sup>1512</sup> «[...] Porque sucede que no se sabe con exactitud qué es un ensayo o, por lo menos, no existe ni ha existido un concepto claro, uniforme, inequívoco de lo que se quiere significar cuando se habla del ensayo.», Virasoro, «El ensayo», p. 67.

<sup>1513</sup> «[...] No hay, repito, problema alguno, al menos de fondo. Pero sí lo tenemos, y de mucho peso, en lo que se refiere al ensayo, porque con este título genérico y al parecer de desmesurada elasticidad se incluyen, con razón o sin ella, estudios, análisis críticos, investigaciones científicas, comentarios, notas y crónicas muy distintas en su extensión, en su forma y en su contenido.», *ibidem*, p. 68.

<sup>1514</sup> «The simplest and safest definition of the essay is that it is the kind of composition produced by an essayist. This does not seem helpful until we reflect that actually we do know what is meant by an essayist, whereas the term «essay» is so elastic that it means nothing. [...]» [La definición más simple y segura del ensayo es que es el tipo de composición producida por un ensayista. Esto no nos parece útil hasta que reflejamos lo que realmente sabemos que quiere decir un ensayista, ya que el término “ensayo” es tan elástico que no significa nada. (...)], Priestley, «Introduction», *Essayists Past...*, p. 7.

tipo de ciencia»<sup>1515</sup>. Y a pesar de la evidencia de su propia entidad y su distinción respecto al conjunto de géneros de la no ficción, al mismo tiempo se produce cierta paradoja, pues: «difícilmente se lo puede definir». Porque lo que ocurre es que no es que sólo «parezca imposible trazar líneas de límite en torno a lo que abarque como género o tipo», sino que, además, «suele confundírsele con todo escrito en prosa carente de carácter narrativo o dramático», de manera que hasta pueda servir para denominar algo tan ajeno como «un riguroso tratado de historia de la filosofía» o «un mero artículo o crónica de periódico». Tal dilatación indefinida del campo al que se aplica el término ensayo, dando entrada a géneros claramente no literarios, provoca que, del otro lado: «se insiste en no ver en él lo que es un verdadero género poético», una consideración literaria que haría de sus autores: «creadores literarios, artistas, en su sentido más genuino». De modo que hacia el reconocimiento de su «carácter de obra de arte» es lo que Osses reclama como «base impostergable para tratar el concepto de ensayo»<sup>1516</sup>.

Esta reiterada «fluidez e indeterminación del género», así como «la vaguedad» de su denominación es debida a que, desordenadamente: «desde el tratado teológico al artículo periodístico, todo puede pasar por ensayo»<sup>1517</sup>. A lo que se suma su genealogía apenas evolutiva (que por otra parte suele ser habitual en todo género artístico): «nació perfecto y nadie ha podido —o sabido— superarlo». Puede decirse, con Gullón, que aparece como «transformación y compendio de otras muchas cosas», de muy dispares géneros de prosa: «tratado filosófico, biografía, autobiografía, etopeya, crítica social y literaria, impresiones de viajes o pasajes, carta familiar...»,

---

<sup>1515</sup> «Por lo mismo, desde el momento en que se alude a “ensayo”, es imprescindible destacar que se está mencionando el género de creación poética que es su esencia; y si comienzo llamando la atención sobre ello, es debido a la facilidad con que se denomina “ensayo” (reconozcamos que es un verdadero término comodín) a la prosa que es crítica, filosófica, periodística o de investigación, incluso en el terreno de cualquier tipo de ciencia.», Osses, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», p. 44.

<sup>1516</sup> «Pero continúa sucediendo con el ensayo aquello tan singular, aunque a la vez insalvable: que, como lo prueba la investigación sobre este género a través de la historia, difícilmente se lo puede definir. Lo cual no sólo significa que parezca imposible trazar líneas de límite en torno a lo que abarque como género o tipo, sino implica que suele confundírsele con todo escrito en prosa carente de carácter narrativo o dramático, pudiendo incluso recaer sobre lo que es un riguroso tratado de historia de la filosofía, por ejemplo, o en un mero artículo o crónica de periódico. Se insiste en no ver en él lo que es un verdadero género poético, expresamente aquello que hiciera creadores literarios, artistas, en su sentido más genuino, a un Montaigne o a Bacon. Y es esto, el carácter de obra de arte, el supuesto que va aquí considerado como base impostergable para tratar el concepto de ensayo.», *ibidem*, p. 47.

<sup>1517</sup> «La fluidez e indeterminación del género obliga a preguntar: en definitiva, ¿qué es ensayo? La vaguedad de la calificación resulta evidente y según mi experiencia personal ([...]) no es fácil poner de acuerdo a la gente sobre la significación de la palabra: desde el tratado teológico al artículo periodístico, todo puede pasar por ensayo. [...].», Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», p. 59.

pero lo más significativo es su capacidad ecléctica, pues «de todas ellas fue adquiriendo algunos rasgos», ya que al permanecer en un «constante proceso de mutación», ese mismo «proteísmo» es lo que logra una prestación clave: «le hace adaptable a apetencias espirituales muy diversas», así como a «situaciones intelectuales hartamente diferentes»<sup>1518</sup>. Es un «centauro de los géneros» en el que cabe destacar la amplitud de lo que abarca: «donde hay de todo y cabe todo», pues es una clara consecuencia de su época —como lo describe Reyes: «propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos», bien al contrario, sólo puede responder a una nueva conciencia de tal orbe: «a la curva abierta, al proceso en marcha», o a ese indefinido «Etcétera» que toma de un poeta<sup>1519</sup>.

Es necesario ir más allá de la «gross mark of identification» con la que se suele definir a este género, más allá de la dificultad de esa descripción más detallada, pues es obvio que: «the question has become further confused» debido, nuevamente, a la ambigüedad con que se usa el término: «the use and meaning of the word within a century»<sup>1520</sup>. Se debe hablar de una forma literaria en cuya formulación participan una conjunción de «mood and form»; siendo de mayor importancia este «mood» o estado de ánimo. De nuevo, la analogía shakespeariana del género es empleada por Burton: «an Ariel among literary kinds», con esa mezcla de rasgos de su estado de ánimo: «shy, airy, tricky, elusive» y que, por ello, frente a la ficción: «vanishing in the garish light» en el campo de juego en donde compiten: «the big prizes of fiction». Mas, no obstante, el ensayo se aferra a su «slight, winsome way» que tiene la virtud ante su lector de que «does it compel attention and gain hearts for its very own». Cabe

---

<sup>1518</sup> «[...] O, dicho de otro modo: nació perfecto y nadie ha podido —o sabido— superarlo. Surgió como transformación y compendio de otras muchas cosas; tratado filosófico, biografía, autobiografía, etopeya, crítica social y literaria, impresiones de viajes o pasajes, carta familiar..., y de todas ellas fue adquiriendo algunos rasgos. En constante proceso de mutación, su proteísmo le hace adaptable a apetencias espirituales muy diversas, a situaciones intelectuales hartamente diferentes.», *ibidem*.

<sup>1519</sup> «La literatura se va concentrando en el sustento verbal: la poesía más pura o desasida de narración, y la comunicación de especies intelectuales. Es decir, la lírica, la literatura científica y el ensayo: este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.», Reyes, «Las nuevas artes», p. 403.

<sup>1520</sup> «[...] We can say, obviously, that an essay is a prose composition, but can we be more explicit than this rather gross mark of identification? The answer is not so easy. Moreover, the question has become further confused by a change in the use and meaning of the word within a century. [...]» [(...) Podemos decir, obviamente, que un ensayo es una composición en prosa, pero ¿podemos ser más explícitos que esta marca identificativa bastante gruesa? La respuesta no es tan fácil. Además, la cuestión se ha vuelto aún más confusa por un cambio en el uso y significado de la palabra en un siglo. (...)], Burton, «The Essay as Mood and Form», p. 86.



considerarlo, entonces, como «an aristocrat of letters», frente a la gran masa de géneros de ficción literaria o géneros de prosa de pensamiento, por tal *nobleza* este género es: «so hard to hide obvious antecedents» que siempre gravitan sobre cualquiera de sus realizaciones. Toda una serie de condicionantes que pueden impedir desarrollarlo con solvencia y hacer que la nómina de sus autores sea exigua con respecto a otros géneros («many try, but few triumph in it»)<sup>1521</sup>.

Un sorprendente «“puzzling” genre» es lo que le parece a Chadbourne, debido a varias causas entre las que se encuentra, de nuevo, la de «its indiscriminate use as a term»<sup>1522</sup>. Por eso puede describirse como «an exasperatingly hybrid and amorphous literary form». Considerándola como «a distinct form or genre», por lo cual se entiende que padecen las «notorious difficulties involved in all genre studies».

La mayor de esas dificultades la ejemplifica con el dilema que toma de Paul Hernandi: «How can I identify tragedy (or any other genre) before I know on which works to base the definition», pero más aún: «how can I know on which works to base the definition before I have defined tragedy?»<sup>1523</sup>. A pesar de la dificultad de

---

<sup>1521</sup> «The essay is thus a literary creature to the making of which go mood and form —and the former would seem by far the paramount thing. Great and special gifts does it demand. 'Tis an Ariel among literary kinds, shy, airy, tricky, elusive, vanishing in the garish light that beats down upon the arena where the big prizes of fiction are competed for amidst noise, confusion and *éclat*. But ever in its own slight, winsome way does it compel attention and gain hearts for its very own. 'Tis an aristocrat of letters; nowhere is it so hard to hide obvious antecedents. Many try, but few triumph in it. Therefore, when a real essayist arrives, let him be received with due acclaim and thanks special, since through him is handed on so ancient and honourable a form.» [El ensayo es, pues, una criatura literaria en la creación de la cual intervienen un estado de ánimo y una forma —y lo primero parecería, de lejos, lo más importante. Grandes y especiales dones lo demandan. Es un Ariel entre los tipos literarios, tímido, airoso, truculento, esquivo, que se desvanece en la llamativa luz que vence sobre la arena donde los grandes premios de ficción compiten entre el ruido, la confusión y el éxito brillante. Pero siempre en su propia ligera, atractiva manera que obliga a la atención y a ganar corazones para sí. Es un aristócrata de las letras, en ninguna parte es tan difícil ocultar antecedentes obvios. Muchos lo intentan, pero pocos triunfan en él. Por lo tanto, cuando llegue un verdadero ensayista, que sea recibido con la aclamación debida y especiales agradecimientos, ya que a través de él se da una forma tan antigua y honorable.], Eleanore, «Introduction», *The Literary...*, p. 99.

<sup>1522</sup> «The essay is a “puzzling” genre for many reasons, not the least of which is its indiscriminate use as a term. [...]» [El ensayo es un género “desconcertante” por muchas razones y no menos importante es su uso indiscriminado como término. (...)], Chadbourne, «A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay», p. 133.

<sup>1523</sup> «It must be admitted —and this is a further reason for calling the essay “puzzling”— that it is an exasperatingly hybrid and amorphous literary form. If one is willing to grant that the essay indeed is a distinct form or genre (and I hope to show compelling reason for doing so), then it instantly partakes of the notorious difficulties involved in all genre studies. The most serious of these has been pinpointed by Paul Hernandi in the form of the following “quandary”: “How can I identify tragedy (or any other genre) before I know on which works to base the definition, yet how can I know on which works to base the definition before I have defined tragedy?”» [Debe admitirse —y esto es una razón más para calificar el ensayo de “desconcertante”— de que es una forma literaria exasperantemente híbrida y amorfa. Si uno está dispuesto a conceder que el ensayo es de hecho una forma o género distinto (y espero mostrar una razón convincente para hacerlo), entonces participa instantáneamente de las notorias dificultades que implican todos los estudios de género. El más serio de estos ha sido señalado

concretar su definición, sí que ve Chadbourne «the existence of certain meeting points, a certain common ground», es decir esos rasgos recurrentes que identificarían a este género, justamente caracterizado considerarse como: «this most protean and elusive of literary forms»<sup>1524</sup>.

En esencia, la entidad del género esté en que es «an open form», en tanto que puede considerarse única debido a que las otras formas sólo pueden dar testimonio de aquello mismo que el ensayo es capaz de: «to tackle head-on» —como lo describe Iser. Como va mostrando en su enunciado: «intimate observations, inarticulate emotions, fleeting impressions and disjointed observations», el ensayo suele ser considerado como: «the form of formlessness», esto es lo que hace que Pater lo denomine confrontándolo con el tratado, como un: «paradigm of the closed form». Siendo así, puede decirse que el ensayo sea «a form which deconstructs itself» con el objetivo de «to represent openendness, unrelatedness and endlessness as facts of experiential reality». La siguiente imagen es la que le sirve para describir su lugar intermedio, pues es como «a half-way house between treatise and fiction», en el sentido que es como un tratado en cuanto «registering the facts of life»; mas es como la ficción en tanto que «making their interconnections ambivalent and opaque». De manera que supone un discurso que es capaz de «simultaneously renouncing a discursive tackling of its findings» arrojando «doubts on the efficacy of discursive thinking»<sup>1525</sup>. Así es el género del ensayo, esta forma abierta, este espacio cuya

---

por Paul Hernandi en la forma del siguiente “dilema”: “¿Cómo puedo identificar la tragedia (o cualquier otro género) antes de saber sobre qué obras basar la definición, más aún ¿cómo puedo saber en qué obras basar esa definición antes de que haya definido la tragedia?”], (cita de Paul Hernadi, *Beyond Genre, New Directions in Literary Classification*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972, p. 2.) *ibidem*.

<sup>1524</sup> «[...] From this exercise, I hope there will emerge two discoveries: a sense, on the one hand, of what each culture has contributed to our grasp of the subject; and on the other hand, a sense of the existence of certain meeting points, a certain common ground, suggesting that the attempt to determine what constitutes this most protean and elusive of literary forms may not be so futile after all.» [...] A partir de este ejercicio, espero que surjan dos descubrimientos: un sentido, por un lado, el de lo que cada cultura ha contribuido a nuestra comprensión del tema y, por otro lado, un sentido de la existencia de ciertos puntos de encuentro, un cierto terreno común, lo que sugiere que el intento de determinar lo que constituye la más proteica y elusiva de las formas literarias puede no ser tan estéril después de todo.], *ibidem*, p. 134.

<sup>1525</sup> «This gives rise to the essay as an open form, which is unique in so far as the other forms mentioned can only bear witness to what the essay is able to tackle head-on. In presenting intimate observations, inarticulate emotions, fleeting impressions and disjointed observations, the essay appears to be the form of formlessness, which makes it necessary for Pater to contrast it with the treatise as a paradigm of the closed form. The essay, then, is a form which deconstructs itself in order to represent openendness, unrelatedness and endlessness as facts of experiential reality. This is a half-way house between treatise and fiction; in registering the facts of life it has the same reference as the treatise; in making their interconnections ambivalent and opaque it approaches fiction. The essay is a discourse simultaneously renouncing a discursive tackling of its findings, thereby casting doubts on the efficacy

amplia apertura hacia lo diverso y cambiante se ve compensada por la persistencia de sus rasgos que le son recurrentes y estructuralmente invariables.

## LAS FRONTERAS DIFUSAS

La flexibilidad que permite la estructura del ensayo hace que el yo ensayístico pueda desarrollar una voz versátil que no sólo es capaz de tratar una enorme variedad de cuestiones, sino que, además, puede metamorfosearse en distintos modos y estilos que pueden suponer el uso, no sólo de distintas tipologías textuales, sino también que pueden proceder de otros géneros y subgéneros del muestrario literario o de diversos tipos de prosa de ideas. Una disparidad y variación en el uso de tonos, formas genéricas, temas y tamaños que suelen aparecer bajo el marco del ensayo y que acostumbran a observarse especialmente en los conjuntos editados en forma de libro en los que, quizá valiéndose de la capacidad orgánica de ese aglomerado bajo un mismo título, pueden aunarse toda una constelación de textos ensayísticos bajo las formas más dispares: notas, aforismos, poemas, canciones, cuentos, apuntes de aparente prosa de ideas, notas al pie de página y formas más evidentes de ensayo. Como ocurre de manera diáfana en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* de Sánchez Ferlosio o en cierto modo en el fusteriano *Diccionari per a ociosos* o en *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité y en *Apología del sofista* de Savater, especialmente con sus dos partes de «Discursos» y «Crítica» separadas por un «Intermedio lúdico» con textos de diverso género literario, así como en el caso de *Actualidades* de García Calvo y la heterogénea mezcla de formas que incluye en esa agrupación de textos dispersos o en las distintas probaturas de *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán y su juego desatado que reúne en *Escritos subnormales*.

---

of discursive thinking.» [Esto da lugar a que el ensayo sea una forma abierta, lo cual es único en la medida en que las otras formas mencionadas sólo pueden dar testimonio de lo que el ensayo es capaz de abordar frontalmente. Al presentar observaciones íntimas, emociones inarticuladas, impresiones fugaces y observaciones discontinuas, el ensayo parece ser la forma de la ausencia de forma, lo que hace necesario que Pater lo contraste con el tratado como un paradigma de la forma cerrada. El ensayo, entonces, es una forma que se deconstruye para representar la apertura, lo inenarrable y lo infinito como hechos de la realidad experiencial. Es un hogar a medio camino entre el tratado y la ficción, al registrar los hechos de la vida tiene la misma referencia que el tratado; al hacer sus interconexiones ambivalentes y opacas se acerca a la ficción. El ensayo es un discurso que renuncia, simultáneamente, a un abordaje discursivo de sus hallazgos, arrojando dudas sobre la eficacia del pensamiento discursivo.], Iser, «The essay», p. 19.

Pero esta combinación extraña no se produce siempre dentro de textos incorporados a un marco ensayístico que sorprenden por su apariencia propia de un género literario ajeno, sino que también sucede en el caso contrario, cuando son rastros de ensayismo los que afloran dentro de obras que pertenecen en principio a otros géneros. Tal injerto de ensayismo en géneros ajenos puede encontrarse en distintas formas de prosa de ideas, con las cuales siempre ha habido una frontera difusa, como es el caso del tratado, el artículo científico o los géneros periodísticos... Se trata, pues, de textos que claramente se consideran pertenecientes a un determinado género y que funcionan como tales, pero que, sin embargo, le nacen zonas en las que el discurso funciona con los parámetros del ensayo.

Si se aprecia el conjunto del corpus de cada uno de estos ensayistas se podría comprobar esta combinación de textos, o conjuntos de textos, propiamente ensayísticos, en los que pueden aparecer un notable abanico de formas de otros géneros y, por otro lado, todo un conjunto distinto de títulos que no pueden adscribirse al «ensayo literario» porque claramente pertenecen a otros géneros textuales y porque responden a otros objetivos; pero que, no obstante, en ellos hay diseminados toda una serie de claros en los que el discurso se está desplazando hacia las condiciones del ensayo.

De esto hay casos muy obvios, como el de Fuster, cuya sobreabundante escritura produjo un corpus que acompaña obras de divulgación humanística o política y luego obras propiamente ensayísticas. Aunque se pueda distinguir entre los títulos que pertenecen a uno y a otro género, no se puede negar la aparición de rastros de ensayismo también en estas obras que no pueden considerarse ensayísticas. Esto ocurre en muchos casos, como el de uno de sus títulos en castellano: *El País Valenciano*<sup>1526</sup> que, dentro del marco de una guía turística, ofrece espacios de evidente ensayismo, donde se desarrolla una subjetividad y se cumple un desacato: el del arquetipo romántico del «Levante feliz». Otro caso muy semejante al de Fuster sería el del descomunal corpus de Vázquez Montalbán, pero quizá es Benet, con un conjunto más exclusivamente «ensayístico» en el que se experimenta un particular recurso a varios tipos de prosa de ideas empleados como ensayos. Así ocurre con el tono de diario de «Un extempore»<sup>1527</sup>, el de la epístola moral en «Epístola moral a

---

<sup>1526</sup> Fuster, *El País valenciano*, Barcelona, Destino, 1962.

<sup>1527</sup> Benet, *Puerta de...*, p. 88.

Laura»<sup>1528</sup>, el de informe pericial en «La historia editorial y judicial de *Volverás a Región*»<sup>1529</sup> o en el del estudio técnico en «El agua en Región»<sup>1530</sup>, por poner sólo algún caso.

Esta dificultad de la delimitación entre géneros, como sostiene Priestley, puede suponer una extraña disposición a caer en el error, como es el hecho de que: «supposing that because it is difficult to draw a hard and fast line between two things», entonces, se acepta la consecuencia errada: «there is little or no difference between them»<sup>1531</sup>, cuando puede ser al contrario, pues no hay una relación necesaria entre la existencia de notables diferencias con la complejidad e indefinición del terreno en que hay que hallar esas lindes genéricas.

Pues, ante el gastado aserto de que «el ensayo no es un género puro», De Torre lanza una interrogación: «¿qué género lo es?». Lo que sucede es que a ese «ensayo ideal» siempre le hace falta «sumar elementos de otros géneros próximos», pero con una característica singular, pues debe aunarlos pero «remontándolos y superándolos», consiguiendo que dentro del recinto ensayístico consiga emplearlos «procediendo con más libertad de movimientos». Es por esto que, partiendo de lo que ocurre en Ortega, para De Torre puede ser establecerse como una «creación en no menor grado que la poesía más empinada o la novela más inventiva»<sup>1532</sup>. Es entonces cuando vuelve a la pregunta más simple y, sin embargo, la más reiterada: «¿qué es el ensayo?» y ante la dispersión de las respuestas, impone una nueva interrogación que, en tanto «género literario autónomo» es muy significativo que el ensayo «no haya podido ser definido con rigor, ni aparezcan claramente demarcados sus límites»<sup>1533</sup>. De Torre propone algunas «mínimas características» que puedan delimitarlo, mas se

---

<sup>1528</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>1529</sup> Benet, *La moviola...*, pp. 31-46.

<sup>1530</sup> *Ibidem*, pp. 67-76.

<sup>1531</sup> «[...] We are always apt to fall into the error of supposing that because it is difficult to draw a hard and fast line between two things, there is little or no difference between them. [...]» [...] Siempre estamos dispuestos a caer en el error de suponer que debido a que es difícil trazar una línea dura y rápida entre dos cosas, hay poca o ninguna diferencia entre ellas. (...)], Priestley, «Introduction», *Essayists Past...*, p. 11.

<sup>1532</sup> «Se dirá que el ensayo no es un género puro. Pero ¿qué género lo es? Por eso el ensayo ideal deberá sumar elementos de otros géneros próximos, pero remontándolos y superándolos, procediendo con más libertad de movimientos; será, en definitiva, creación en no menor grado que la poesía más empinada o la novela más inventiva. Así en Ortega.», De Torre, «José Ortega y Gasset: el ensayista literario», pp. 44-45.

<sup>1533</sup> «Pero antes de seguir adelante, y para medir el valor original de la aportación orteguiana al género, tal vez sea bueno preguntarnos: ¿qué es el ensayo? ¿No resulta sobremanera curioso que el ensayo, como género literario autónomo, no haya podido ser definido con rigor, ni aparezcan claramente demarcados sus límites? [...]», *ibidem*, p. 45.

guarda bien de «imponer ciertas normas preceptivas, difíciles, temerarias», justamente porque se trata de «un género tan proteico, huidizo, personalísimo», del cual sólo se puede trazar su «perfil exacto» mediante «ejemplos de calidad y no con reglas fijas apriorísticas»<sup>1534</sup>.

Con todo esto, quizá sea cierto que la «forma del ensayo» no es capaz de culminar «el camino de la independización» que sí ha sido capaz de recorrer «su hermana la poesía», que para Lukács constituye «el camino del desarrollo hasta la autonomía» que sirve para desplazarse desde un término de partida en la que tal género vivía en «una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte»<sup>1535</sup>. Es en ese tránsito como se puede llegar a afirmarlo como «un género artístico», esto es, lo que comprende como una «configuración propia y sin resto de una vida propia, completa». Así es cómo se lo puede calificar como «obra de arte» pero, al mismo tiempo y sin contradicción, saber detectar «lo que lo diferencia del arte». Tal distinción radica en que éste «se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte», ciertamente, mas cabría detallar un aspecto: «solo con el gesto», esto es, «lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo», pero el deslinde continúa, pues entre ensayo y obra de arte, le parece a Lukács que: «no hay ningún contacto entre ellos»<sup>1536</sup>.

A todo ello se le suma el factor material que lleva al ensayista a presentar para la prensa sus propia escritura ensayística encorsetado en su calidad no ya de artículo para la prensa, sino: «article, indeed, of commerce» —confiesa Read<sup>1537</sup>. Por eso se

---

<sup>1534</sup> «[...] Al requerir estas mínimas características no pretendo en modo alguno imponer ciertas normas preceptivas, difíciles, temerarias en cualquier caso, y mucho más cuando se trata de un género tan proteico, huidizo, personalísimo como el ensayo, cuyo perfil exacto sólo puede fijarse con ejemplos de calidad y no con reglas fijas apriorísticas.», De Torre, «El ensayo y algunos ensayistas americanos», p. 167.

<sup>1535</sup> «[...] La forma del ensayo sigue sin terminar el camino de la independización que su hermana la poesía ha recorrido hace ya mucho tiempo, el camino del desarrollo hasta la autonomía desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte. [...]», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 55.

<sup>1536</sup> «Solo ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa. Ahora ya puede resultar no contradictorio, no ambiguo, no fruto de una perplejidad el llamarle obra de arte y destacar constantemente lo que lo diferencia del arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero solo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos.», *ibidem*, p. 61.

<sup>1537</sup> «[...] I tend to write “about something in particular”, and from a rather expert or professional point of view; and generally my essays are called articles, perhaps because they are not personal enough certainly not intimate enough, to deserve the grander name. An “essay” —that undoubtedly is a form not merely of literature, but of *belles lettres*; an article— that is something paid for at so many guineas a thousand; an article, indeed, of commerce.» [...] Tiendo a escribir “sobre algo en particular”, y desde un punto de vista, más o menos, como experto o profesional y por lo general mis ensayos son llamados

debe subrayar lo ya conocido: «the circumstances which dictate the form of the modern essay to the writer are economic», a lo que se le suma otro rasgo: «the writer cannot dictate to the public», es decir que no pueden mandar sobre «the editors who interpret the demands of the public»<sup>1538</sup>. Pues lo que ocurre es que «the intensity and restlessness of modern life» llevan al escritor de ensayos «to dubious shifts», que le acaban convirtiéndolo en alguien: «commanded by pressures and exigencies which distort the true picture of his interests»<sup>1539</sup>. De manera que uno de los rasgos genéricos es el de ser un territorio que parece poseer, no las fronteras definidas de un estado moderno, sino esas *limes* difusas de cualquier territorio de la antigüedad: no hay corte neto entre uno y otro género, son especialmente permeables, precisamente porque aquello que le define es su entidad como forma abierta, que permite la entrada de las más diversas formas literarias, pero siempre empleadas para cumplir esos rasgos que le son recurrentes, entre ellos, cumplir con su función. Eso es lo que permite descubrir la existencia de un género, que no se define por el contorno que lo delimita sino por el núcleo de recurrencias que lo singularizan.

---

artículos, tal vez porque no son lo suficientemente personales, ciertamente no lo suficientemente íntimos, para merecer el nombre más grandioso. Un “ensayo” —que sin duda es una forma no sólo de literatura, sino de *belles lettres*; un artículo —que es algo pagado por lo menos a mil guineas, un artículo, de hecho, comercial.], Read, «On Something in Particular», p. 1.

<sup>1538</sup> «The circumstances which dictate the form of the modern essay to the writer are economic. The writer cannot dictate to the public: most certainly he cannot dictate to the editors who interpret the demands of the public. Even if the writer is a man of financial independence and ample leisure, and can sit quietly in some country treat rounding off his five or ten thousand words in the manner of Hazlitt or Macaulay, what is he then to do with the product? [...]» [Las circunstancias que dictan la forma del ensayo moderno al escritor son económicas. El escritor no puede mandar al público, ciertamente no puede mandar a los editores que interpretan las demandas del público. Incluso si el escritor es un hombre de independencia financiera y amplio ocio, y puede sentarse tranquilamente en algún pueblo tratando de redondear sus cinco o diez mil palabras a la manera de Hazlitt o Macaulay, entonces ¿qué va a hacer entonces con el producto? (...)], *ibidem*, p. 2.

<sup>1539</sup> «The intensity and restlessness of modern life forces the essayist to dubious shifts: he is commanded by pressures and exigencies which distort the true picture of his interests. I have been persuaded to write on some subjects beyond my competence, and by chance I have never been asked to write on subjects near my heart. But the longer one lives and the more one writes, the more complete the pattern becomes.» [La intensidad y el desasosiego de la vida moderna obligan al ensayista a cambios dudosos: está dirigido por presiones y exigencias que distorsionan el verdadero cuadro de sus intereses. Me han persuadido a escribir sobre algunos temas más allá de mi competencia, y por casualidad nunca me han pedido que escriba sobre temas cercanos a mi corazón. Pero cuanto más tiempo uno vive y cuanto más se escribe, más completo se vuelve el patrón.], *ibidem*, pp. 3-4.

## LOS MOLDES USADOS

### OTROS GÉNEROS LITERARIOS

Una certeza sí parece indiscutible: «su estética es la mezcla» —lo asevera Starobinski. Pero en el caso del ensayo literario más actual, éste asevera que el uso de tal estética: «sigue el paso de un solo escritor, lo sigue en sus movimientos, se instala en su consciencia, lo escucha de modo privilegiado, etc.». Así, contrastándolo con el ensayo más originario, cree que la comparación no es nada favorable. Por ello se pregunta si en el ensayismo actual no se produce: «una vitalidad menor, un gusto más restrictivo por el orden y la unidad intelectual»<sup>1540</sup>.

El ensayo, por tanto, podrá adoptar distintos moldes genéricos para realizar su función o, en otros casos, serán formas de distintos géneros literarios los que se ubicarán en un conjunto de ensayos y —cuanto menos— estarán apuntando hacia el «ensayo» de alguna manera, hasta confundirse con éste o poderse considerar como tales ensayos. Esa es la complejidad de sus fronteras, muy indeterminables como tales «límites periféricos», pero cuya identidad se produce por una «base» y una «función» que están en su «centro» (el yo ensayístico y el desacato).

De entre las formas literarias en las que más suele encajarse la voz del ensayo es en la del aforismo o toda esa serie de subgéneros de dicción breve (apoteagma, máxima, sentencia, adagio, refrán...) que, al servir para sintetizar una cuestión especulativa, suele ser profusamente adoptados por el discurso ensayístico dentro de su párrafo, en el que puede engastarse una forma que recuerda a esta condensación aforística. Pero, en otros casos, puede aparecer directamente, exento de todo acompañamiento discursivo e intercalado entre otras formas de ensayo.

Muchas de las *entradas* del diccionario fusteriano se formulan con estas expresiones contenidas que van contrastando con las otras entradas más extensas. Sin embargo, el aspecto y la función desacatadora del ensayismo sigue cristalizándose en ese marco, por fugaz que sea. Todos ellos, quizá como reflejo del propio molde, suelen encauzar una observación moral. Así sucede cuando define a una persona

---

<sup>1540</sup> «[...] Su estética es la mezcla. Pero el ensayo literario, tal como se lo practica habitualmente hoy, se sirve de ella de otra manera: sigue el paso de un solo escritor, lo sigue en sus movimientos, se instala en su consciencia, lo escucha de modo privilegiado, etc. La comparación, decididamente, no nos resulta favorable. ¿No hay, por nuestra parte, una vitalidad menor, un gusto más restrictivo por el orden y la unidad intelectual?», Starobinski, «¿Es posible definir el ensayo?», p. 39.



«cómplice», alejándolo de su habitual vertiente negativa que lo asimila a «culpable» y, por el contrario, lo presenta sólo en su aspecto positivo: de fraternal o partícipe...

#### *CÒMPLICE*

Còmplice és aquell qui us ajuda a ser com sou.<sup>1541</sup>

A esta visión positiva del cómplice, se le añade la habitual apelación cercana al lector en segunda persona del plural. También usa este molde cuando abre una entrada con un título tan general como «hacer», pero en donde consigue retratar ese «quehacer» del individuo que, contra lo que suele parecer, siempre se aparta de lo impuesto como una obligación que hay que cumplir.

#### *FER*

Sempre fem —estem fent— alguna cosa distinta de la que estàvem obligats a fer.<sup>1542</sup>

Una observación semejante a la que propone en la entrada sobre esa «malicia» que el individuo puede suponer que ejerce y que acostumbra a ser menor de la que imagina, rompiendo con ello todo conato culpabilizador en torno a ese aspecto del carácter.

#### *MALÍCIA*

Resulta una mica còmic: sempre som menys malvats del que ens pensem ser.<sup>1543</sup>

También será sorprendente la mirada sobre el «servilismo», cuya acusación no apunta —como suele ocurrir— a su beneficiario, sino a quien lo ejerce, imponiendo así en el lector el examen de su propia conducta.

#### *SERVILISME*

No hi ha cap servilisme que sigui desinteressat.<sup>1544</sup>

Contra lo que pueda suponerse, la adopción de la actitud «servil» deja de verse como la consecuencia ineludible de quien está sometido a un dominio, para ser denunciado como una predisposición interesada por parte de quien la adopta. Un

---

<sup>1541</sup> Fuster, *Diccionari per...*, p. 42.

<sup>1542</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>1543</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>1544</sup> *Ibidem*, p. 140.

habitual asombro que es paralelo al que sucede cuando presenta el «silencio» en su variante de «callar».

*SILENCI*

Ben sovint, gairebé sempre, callar *també* és mentir.<sup>1545</sup>

El gesto de «callar», además de guardar silencio, es una forma de complicidad con la mistificación o la falacia, que se supone que es la que propala el poderoso. Pero hay otros casos en que la forma breve se usa para abrir una escena súbitamente mordaz, quizá para que contraste y amenice su conjunto, como es el caso del «Diàleg pseudo-científic» intercalado en otra amalgama, como es la de *Causar-se d'esperar*.

—I vostè, ¿com és que encara no s'ha suïcidat?

—Oh, miri, tinc tanta feina, que no he pogut ocupar-me'n...<sup>1546</sup>

El caso de Sánchez Ferlosio debería considerarse como el más avezado a experimentar con tantos géneros y tipologías textuales, aunándolos bajo el marco del ensayo. Si bien podría calificarse *Vendrán más años y nos harán más ciegos* como un caso particular en su obra de este periodo, no es menos cierto que la multiplicidad de formas que en éste se ejercitan no son un desprevenido agolpamiento de piezas de distinta factura. Pues, dentro de cada uno de ellos, se reproduce o hay un acercamiento a las condiciones del ensayismo. En varias ocasiones hay un uso de la escritura teatral, como ya se comprobó en un caso anterior<sup>1547</sup> y que, en todos sus casos, suelen llevar en sí una filosa parodia del propio género en una de sus variantes; pero cuyo horizonte es siempre el de una burla a un discurso mayor, en la línea de todo ensayismo.

Está claro que estos «pecios» ferlosianos deben entenderse como «parientes de aforismos», de «sentencias», de «greguerías» o de «*minima moralia*», apenas «destellos, impresiones, iluminaciones, pinceladas o argumentos», donde se inculca «la síntesis del pensamiento disperso en los textos mayores». Como están exentos de «función dialéctica», se aparecen como «astillas del pensamiento» que alcanzan «propia autonomía». Deben entenderse «la elevación de una idea a su propia categoría» como «un bien en sí mismo», quizá el «catálogo» del posible «sistema» del

---

<sup>1545</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>1546</sup> Fuster, «Diàleg pseudo-científic», *Causar-se...*, p. 102.

<sup>1547</sup> *Vid. supra*, «Tono».

pensar ferlosiano<sup>1548</sup>. En pocas obras suyas como en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* se aparece todo el *carácter* de su autor. Pues su estilo se aparece como «manifestación de su plena (y contradictoria, por viva) realidad», se muestra «abierto hacia todo el resto de su obra», en «juegos de trascendencia discursiva que hacen mucho más denso y más pleno su decir», porque «a cada momento refuerza lo dicho con una red múltiple de relaciones». En este conjunto se presentan «casi todas las posibles manifestaciones discursivas», toda una variedad de posibilidades de discurso aunadas orgánicamente en el mismo conjunto, éste que según Savater: «es uno de los más hermosos, inquietantes y profundos que se han publicado durante el último cuarto de siglo en lengua castellana»<sup>1549</sup>, entre otras cosas porque es un libro de ensayos que «roza el límite discursivo admisible para denominar una obra», al tiempo que en algunos de sus piezas «llega al máximo de contención expresiva». Un conglomerado de piezas que lo es también «de intuiciones más que de juegos analíticos», siendo quizá en sus «pecios» donde es capaz de ser «más libre de las inexplorables reglas de la casualidad»<sup>1550</sup>.

En este caso, hay una cáustica crítica a la comedia de Lope de Vega que modeló el teatro áureo español. La parodia se clasifica como un primer ejercicio de «Anti-España» que, junto a una indicación pseudo-didáctica, queda clara la diana de

---

<sup>1548</sup> «[...] Los pecios, de un par de líneas o de un par de páginas, parientes de aforismos, de sentencias, de greguerías y de *minima moralia*, son destellos, impresiones, iluminaciones, pinceladas o argumentos, en los que Ferlosio enuncia la síntesis del pensamiento disperso en los textos mayores. Desposeídos de función dialéctica, los pecios son, pues, como astillas del pensamiento que adquieren, en el enunciado, su propia autonomía. No son apuntes espontáneos, ni acotaciones ocasionales, sino la elevación de una idea a su propia categoría, como un bien en sí mismo. En definitiva, si en Ferlosio hay un sistema, los pecios son su catálogo. [...]», Bayal, «4. De bello puerisque», *El desierto...*, pp. 57-58.

<sup>1549</sup> «En pocas obras suyas se aprecia tanto el *carácter* de Ferlosio como en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Aquí está su huella, su impronta, casi hasta en lo imperceptible. Su estilo ha llegado a ser, en verdad, manifestación de su plena (y contradictoria, por viva) realidad. Aquí tenemos al autor abierto hacia todo el resto de su obra, en juegos de trascendencia discursiva que hacen mucho más denso y más pleno su decir, porque a cada momento refuerza lo dicho con una red múltiple de relaciones. Aquí encontramos casi todas las posibles manifestaciones discursivas, desde el poema al breve ensayo; desde el relato fantástico a la memoria, y con modos muy diversos, desde la pregunta retórica a la afirmación tajante. Verdaderamente, como afirmara Savater (1997: 23), “lo único que cabe decir es que este libro de Sánchez Ferlosio es uno de los más hermosos, inquietantes y profundos que se han publicado durante el último cuarto de siglo en lengua castellana”.», Vázquez Medel, «*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*: de lo poético y lo profético en los tiempos sombríos», p. 192.

<sup>1550</sup> «[...] en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* roza el límite discursivo admisible para denominar una obra (al menos en la actualidad), a la vez que, en ocasiones, llega al máximo de contención expresiva en algunos de sus “pecios”. [...] Sentimiento (y pensamiento) para afrontar una época en la que la sociabilidad está en trance de desaparición. Obra, en efecto, de intuiciones más que de juegos analíticos, aunque a veces aquéllas tomen la forma de éstos. Pero en los pecios nuestro autor se encuentra más libre de las inexplorables reglas de la casualidad, incluso para denunciarlas: [...]», Manuel Ángel Vázquez Medel, «*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*: de lo poético y lo profético en los tiempos sombríos» en Manuel Ángel Vázquez Medel [ed.], *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, 1999. p. 71.

su farsa. El título es una perfecta recreación del estilo de los de este tipo de comedia con esa inercia refranescas y explicativa del conflicto moral que será el núcleo de la acción pero, al mismo tiempo, la apariencia de ser una forma hueca e impostada que no contiene nada definido. Junto a éste, la chanza con la que disfrazaba el nombre de su autor que apunta al *Fénix* y, luego, la martilleante repetición que uniformiza el diálogo, tanto en las acotaciones como en las intervenciones, retratando sin piedad la impostura de una escena amorosa manida, con una sentimentalidad que se descubre quebradiza y falaz.

(*Anti-España, I.*) Cursillo acelerado de literatura española para extranjeros, Siglos de Oro, teatro.

«Antojos enfermos enojos no sanan», por Lobo de Pega.

*Acto único. Escena único. Melisa y Leonor.*  
 MELISA (curiosa):                   ¿Le amáis?  
 LEONOR (túrbase):                   ¡Le odio!  
 MELISA (confusa):                   ¿Le odiáis?  
 LEONOR (exáltase):                   ¡Le adoro!  
 MELISA (sorprendida):               ¿Le adoráis?  
 LEONOR (enciéndese):               ¡Le aborrezco!  
 MELISA (desconcertada):           ¿Le aborrecéis?  
 LEONOR (inflámase):               ¡Le idolatro!  
 MELISA (asombrada):               ¿Le idolatráis?  
 LEONOR (arrebátase):               ¡Harto!  
 Telón rápido.<sup>1551</sup>

La típica confesión de la dama a su interlocutora para expresarle su fosilizada indecisión entre el «odi et amo» que es una constante en la mayoría de este tipo de comedias<sup>1552</sup> y que termina la atonía rítmica de este diálogo de autómatas con una única variación: «¡Harto!» —con su doble posibilidad— y, al final, la rechifla de la *rapidez* del telón.

Su cercanía a las formas refranescas se traduce en la aparición de distintas muestras de composiciones en verso, hasta once en todo *Vendrán más años y nos harán más ciegos*, la primera de las cuales encabeza el conjunto a modo de prólogo e incluso lo titula y la última de ellas lo cierra con la recreación de un subgénero de la

<sup>1551</sup> Sánchez Ferlosio, *Vendrán más...*, p. 35.

<sup>1552</sup> Este sentimiento contradictorio, siempre atribuido a la dama, aparece en casi la mayoría de la comedia áurea y en el caso lopesco especialmente, sirva de ejemplo *El perro del hortelano* (1618) que lleva en su título parte del refrán que designa esa situación («el perro del hortelano que ni come, ni deja comer») en la que la protagonista Diana se debate en esa indecisión entre el amor y el odio hacia su criado Teodoro.

lírca más popular, un villancico navideño que reproduce esa dicción popular que a Ferlosio tanto le suele atraer. Este «villancico» combina la expresión de la lírica tradicional, con esa implicación de la oralidad y sus consiguientes estrategias nemotécnicas. Se sirve de un estribillo de dos versos que hilvana todo el conjunto y, dentro de cada una de las estrofas se repite una misma estructura con distintas palabras que se reiteran: la anáfora del condicional «Si...» con dos versos en los que hay una primera proposición sobre una postura y, la siguiente, en que se contradice ésta primera. Junto a ella, los otros dos versos muestran un paralelismo sintáctico y la repetición del sustantivo que centra todo el conjunto: «niño», al que le siguen distintas atribuciones que irán variando.

Sirviéndose de este «lado expresivo», plenamente consciente de esa textura de la canción, se introduce un «lado del contenido», que resalta por su naturaleza pero se armoniza delicadamente con ese conjunto. En esencia, consiste en un encomio de la «negación» a lo impuesto por un emisor dominante que suele denominarse con un sustantivo abstracto y, a veces, con alguno institucional: «arrogancia-fuerza-valor», «fusiles-blanca afirmación», «médicos-alegría-salud», «justicia-culpa-aclaró», «lógica-verdad-error», así como con dos referencias en sendas estrofas al misterio de la «encarnación» y la unión de «Palabra» y «carne», con la que el cristianismo también ha conceptualizado ese nacimiento de Jesús que suelen cantar los villancicos navideños<sup>1553</sup>. En ambos casos vuelve a contradecir el dogma instaurado, afirmando lo contrario: «se escindió» e «imposible fue el amor». La letanía del estribillo va entregando su emblema pertinazmente: el nacimiento del «niño negativo» que debe «negar» toda esa serie de proposiciones y, junto a éste, su expresión con la mayoría de adverbios de negación: «Nadie, nunca, nada, no».

#### VILLANCICO (1972)

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si amanece la arrogancia  
de la fuerza y el valor,

---

<sup>1553</sup> Sánchez Ferlosio se refiere a la «Encarnación» que el nacimiento de Jesús supone y que el «Evangelio de San Juan» simboliza en su prólogo con la «Palabra» convertida en «carne»: «Y la Palabra se hizo carne, / y puso su Morada entre nosotros, / y hemos contemplado su gloria, / gloria que recibe del Padre como Unigénito, / lleno de gracia y de verdad. [Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, καὶ ἐθεασάμεθα τὴν δόξαν αὐτοῦ, δόξαν ὡς μονογενοῦς παρὰ πατρός, πλήρης χάριτος καὶ ἀληθείας.]», Juan 1, 14, *Biblia de...*

niño débil y cobarde,  
niño noche y deserción.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si relumbran los fusiles  
de la blanca afirmación,  
niño oscuro, niño inerme,  
niño niebla y evasión.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si los médicos prescriben  
la alegría y la salud,  
niño triste, niño enfermo,  
sin niñez ni juventud.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si en el quicio de la carne  
la palabra se escindió,  
niño niño, niño niña,  
niño luna, niño sol.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si a la luz de la justicia  
toda culpa se aclaró,  
niño bueno, niño malo,  
sembrador de confusión.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si la lógica decide  
de la verdad y el error,  
niño cierto, niño falso,  
blanco de contradicción.

Nazca el niño negativo,  
Nadie, nunca, nada, no.

Si entre la carne y el verbo  
imposible fue el amor,  
niño nadie, niño nunca,  
niño nada, niño no.<sup>1554</sup>

---

<sup>1554</sup> Sánchez Ferlosio, «Villancico (1972)», *Vendrán más...*, pp.154-155.

La figura del «niño», además de la figura de Jesús, trae en sí toda la connotación de la «infancia» —tan buscada en el ensayismo— como símbolo del gesto incondicionado, preconventional, de aquél que todavía no ha sido deformado por el dominio y es capaz de una negación más neta y rotunda; como así emana en las cadenas de sustantivos y adjetivos que lo caracterizan: «débil-cobarde-noche-deserción», «oscuro-inerme-niebla-evasión», «triste-enfermo-no niñez-no juventud», «bueno-malo-confusión» y «cierto-falso-contradicción». La forma lírica tradicional es exactamente usada para que ocurra, en sí, la genuina función ensayística del desacato al discurso establecido, que aquí se configura como un símbolo de tal función; cobrando especial sentido al surgir, justamente, al final de esta perspectiva de textos ensayísticos.

Mas la aproximación a lo lírico también suele surgir dentro del propio marco de una prosa ensayística en la que se trasluce la urdimbre de lo lírico, sin dejar de cumplir esa disposición de su «base» subjetiva y el cumplimiento de su «función» indagadora. Como se ha ido comprobando, es Valente quien más experimenta con este recurso a una dicción que trae, en sí, la fluencia poética. En un determinado caso, necesita volver sobre la lírica de San Juan, partiendo de la aparición, en la copla 11 de su *Cántico*, de un concepto: unos «ojos» que la Esposa espera ver surgir de las «aguas», de donde se toma el título del artículo: «El ojo de agua»<sup>1555</sup>.

Este ensayo lo emprende, citando una dualidad de símbolos germinales en la obra de San Juan y que considera esencialmente el mismo: el «agua» y la «noche», de los cuales surge el «ojo», en tanto que lo opaco (la «noche» y la «hondura de las aguas») se engendra lo transparente (la «luz», el «ojo», la «visión»), siguiendo así con ese conocimiento que permite lo paradójico. Una concepción de la que se contagia este enunciado valenteano que trata de contarla, siempre en el quicio entre lo oblicuo y lo accesible.

Como la noche contiene y engendra el alba, así las aguas oscuras contienen y engendran las transparencias de las aguas. Descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento [...].<sup>1556</sup>

---

<sup>1555</sup> «¡Oh, cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados!», *Cántico espiritual*, 11.

<sup>1556</sup> Valente, «El ojo de agua», *La piedra...*, p. 76.

Es entonces cuando recuerda el acontecimiento hagiográfico del santo niño caído en la laguna de su pueblo, en cuyo fondo dijo ver a «una señora muy hermosa que le pedía la mano» y que no quiso dársela porque la tenía embarrada, justo en el momento que un labrador lo rescató con una vara<sup>1557</sup>. Se sirve de esta escena para ver en esta ocasión vital, el hallazgo de esa concepción de la «oscuridad» (agua, noche) donde surge la «luz» (el ojo, la visión). Con esta dinámica que va evolucionando entre símbolos, y razonando desde ellos, se irá formulando la dicción de Valente.

Inmersión en las aguas, descenso al fondo, al lógamo y a los limos primordiales del fondo. La vida y la palabra de Juan de la Cruz fueron visitadas por el sueño de las aguas: desde la necesaria experiencia de las tenebrosas aguas hasta la delgada transparencia de la cristalina fuente, lugar del pacto y de la alianza nueva con las aguas, en las que se consuman la visión y la unión.<sup>1558</sup>

El discurso se va confundiendo con la copla del *Cántico* que ha acogido, intentando extraer sus símbolos y, por consonancia, su verbo parece ser coherente con esa convicción que ya ha anunciado el propio Valente: San Juan conoce su experiencia a través de un «conocimiento poético», esto es, un conocimiento que se formula y al que se accede desde la poesía<sup>1559</sup>. Tras citar esos versos, resuelve que, en esas «aguas» donde la Esposa espera que aparezcan esos «ojos» del Amado se produce la «mediación» entre ambos.

La mediación son las aguas, la transparencia de las aguas, donde ya no hay imágenes. El Amado necesita a su vez esa mediación para hacerse visible; en efecto, sólo su propia mirada al reflejarse desde las entrañas de la Amada hace ahora visible al Amado mismo. Por eso, tan sólo a partir de ese momento el Amado aparece en el *Cántico*. Aparece y habla. El Amado es una mirada que habla. Y la mirada el solo espacio —no visible— del desposorio y de la unión. [...].<sup>1560</sup>

El Amado como una «mirada» que es el «espacio» de la unión con la Esposa. Este tipo de dicción que acaba tiñéndose del mismo objeto al que señala, ya ha aparecido en tantos otros casos, pero en Valente alcanza una gran evidencia. En otras

---

<sup>1557</sup> El suceso, que es más un producto de su hagiografía que un hecho veraz, *acaeció* en su localidad natal: Fontiveros (Ávila) hacia 1547, cuando contaría alrededor de cinco años. Esto es lo que el santo se supone que testificó sobre lo que presenció sumergido en la laguna: «[...] y vido, estando dentro una señora muy hermosa que le pedía la mano, alargándole la suya, y él no se la quería dar por no ensuciarla; y estando en esta ocasión llegó un labrador y con una ijada que llevaba le alzó y sacó fuera. [...]», Crisógono de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, (1946), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, p. 20.

<sup>1558</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>1559</sup> Valente, «Conocimiento y comunicación», *Las palabras...*, pp. 24-25, *vid. supra*.

<sup>1560</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.



ocasiones, su prosa se abandona del todo a este empuje lírico, especialmente cuando está cumpliendo ese requisito ensayístico de hacer perceptible el objeto que va a protagonizar el artículo. En esas ocasiones, el horizonte que abre la descripción sirve para expandir esos rasgos estilísticos de lo poético. Así sucede al abrirse ese artículo que trata de adentrarse en su ciudad *tutelar*, descubierta de mano de Goytisolo: Almería —de la que ya se vio un fragmento— cuyo título anuncia el tratamiento que va a recibir: «Perspectivas de la ciudad celeste».

Este inicio muestra la panorámica de la ciudad durante el crepúsculo en la que se describe un «vuelo» que concentra la contemplación del yo. Tras él, se va desarrollando toda una serie de afirmaciones: la duda sobre la existencia de lo visto, el deseo de emulación del gesto del pájaro con la palabra, para concentrarse al fin con el ocaso del sol, al que le sigue el símbolo del sacrificio de Jesús y el «cáliz» de esa «sangre» que es la luz rojiza del crepúsculo que el yo toma, como cumpliendo su *alianza* con esa visión.

El sol caía del otro lado de la Alcazaba. Descendían las nubes como interminables pájaros de fuego<sup>1561</sup> más allá de las cuevas de Las Palomas. Todo es puro espacio de la mirada que, en realidad, no existe<sup>1562</sup>, sino que resulta una invención de los visibles. Generan éstos la pupila. Se ven en ella. Espejo. No nos ven a nosotros. Somos sus invisibles. Y nada hay en este espacio, sino fuego y líneas de color extremado, la ligereza aérea de las formas que el viento da al animal celeste en este instante inmóvil, súbito, quieto, suspendido de su sola luz. Un pájaro se posa en la quietud total del propio vuelo, como si desde éste contemplara el sacrificio solar tan lento y silencioso. ¿Cómo podríamos emularlo sin garganta, sin pulmón, sin plumaje? Quisiéramos crear una palabra, una sola palabra, que fuese igual a este espacio quieto e infinito donde, sin embargo, el mundo muere y nace al otro lado de su propia imagen. Cataclismo final. Teología de la luz celeste. Hemos seguido el sol desde hace mucho, desde el comienzo de los tiempos, dicen. Lo hemos seguido. Se va más allá, del otro lado de sí, se sume en el costado opuesto de la luz, herido por la lanza<sup>1563</sup>. Cáliz, este espacio de fuego, grial de sangre, donde humillo mis fauces. Inexhausto.<sup>1564</sup>

La dinámica simbólica, el acompañamiento descriptivo y el curso enigmático que profundiza en una visión, recuerda obviamente a la prosa de Zambrano, con la

---

<sup>1561</sup> Además de la metonimia del pájaro con el reflejo del sol crepuscular, ¿será un guiño a ese «pájaro de fuego» del acerbo legendario ruso que, para quien lo capta, es tanto una bendición como una maldición? Aquél que protagoniza el ballet: *L'Oiseau de feu* o *Жар-птица* [*Zhar-ptitsa*], (1910) de Ígor Stravinski.

<sup>1562</sup> Quizá pueda haber, en este «no existe» referido a la ciudad contemplada, una resonancia del reiterado verso: «Cádiz no existe.» del renombrado poema en prosa «Espacio» (1954) de Juan Ramón Jiménez.

<sup>1563</sup> Se trata, lógicamente, de la «lanza de Longinos» clavada en el «costado» de Jesús y que se complementa con las siguiente referencia del «Cáliz [...] grial de la sangre».

<sup>1564</sup> Valente, «Perspectivas de la ciudad celeste», *Variaciones sobre...*, p. 244.

que tanta cercanía mostró siempre Valente y que en tantos casos se aprecia en su ensayo.

En el caso del empleo del relato, un gran ejemplo es el de Sánchez Ferlosio, al ser capaz de intercalar cuentos en su conjunto heterogéneo de formas tan dispares de ensayismo, como en *Vendrán más años y nos harán más ciegos*. Uno de ellos retoma los modos de la fábula<sup>1565</sup>: «El reincidente». No hay duda de que se trata y funciona como tal cuento, pero su ubicación entre esa extraña amalgama que se orienta —o, usando sus palabras, «está polarizada»— por el ensayismo, adquiere una perspectiva en la que puede funcionar, en cierta manera, con el sentido de un ensayo.

Como corresponde al resabio de fábula, está protagonizado por un lobo anciano que, al sentir que le ha llegado su hora, se dirige hasta una «Cumbre Eterna» para unirse con el Creador. Mas, ante las «puertas de la Bienaventuranza» el oficial de guardia le niega el acceso acusándole de «asesino». Ante eso, vuelve a su lugar tratando de expiar tal acusación y abandona la caza de ningún animal como medio de subsistencia. Tras un tiempo así, retorna ante esas puertas y el guardia vuelve a cerrarle el paso inculpándole de «ladrón». Torna así a desandar su camino y se aplica a no robar nada para comer. Pasados unos años, ya del todo consumido, vuelve ante esas puertas —por «tercera vez» como le corresponde al relato tradicional— y en esta ocasión el guardés vuelve a impedirle entrar, pero su alocución es un tanto distinta:

«Bien, tú has querido, con tu propia obstinación, que hayamos acabado por llegar a una situación que bien podría y debería haberse evitado y que es para ambos igualmente indeseable. Bien lo sabías o lo adivinabas la primera vez; mejor lo supiste y hasta corroboraste la segunda; ¡y a despecho de todo te has empeñado en volver una tercera! ¡Sea, pues! ¡Tú lo has querido! Ahora te irás como las otras veces, pero esta vez no volverás jamás. Ya no es por asesino. Tampoco es por ladrón. Ahora es por lobo.»<sup>1566</sup>

En ese final en donde la fábula suele situar su moraleja, aparece asimismo la clave del cuento que permite engarzarlo con el hilo ensayístico del conjunto. Esta vez,

---

<sup>1565</sup> Sánchez Ferlosio tuvo un especial afecto a la fábula como demuestra este caso, pero ni que sea por el protagonismo de animales, también puede comprobarse en otros relatos: la loba cazada en «Dientes, pólvora, febrero», o el salmón que quieren pescar en «El paraíso de las cosas perdidas» o la intervención de los cuervos en «El escudo de Jotán», que también se incluye en *Vendrán más...* (Su narrativa breve fue recogida bajo un título que también recuerda a la fábula: *El geco: cuentos y fragmentos*, Barcelona, Destino, 2005). Esto también lo acerca a Benet que cultivó sus propias fábulas: *Trece fábulas y media* (Alfaguara, Madrid, 1981). Como se dijo, el gusto por la fábula tiene que ver con su capacidad de concentrar la atención en una acción moral que interroga al individuo, justamente al verse a distancia, abstraída e insertada en unos animales.

<sup>1566</sup> Sánchez Ferlosio, «El reincidente», *Vendrán más...*, pp. 116-117.

el portero le recrimina que, por debajo de las otras dos imputaciones, él ya debía haber comprendido oblicuamente cuál era el motivo cierto y profundo de ese rechazo. Las dos primeras acusaciones indican una opción moral: «asesino» y «ladrón», o sea, lo que Sánchez Ferlosio denominaría «carácter» y que antes se ha identificado con la «contingencia». Es una calificación de una conducta que, por tanto, ocurre dentro del libre albedrío del ser, en el que éste tiene «responsabilidad» y posibilidad de cambio, pudiendo enmendarse y actuar para salvarse de tal inculpación.

Sin embargo, la última, la que ese funcionario del poder señala como la razón subrepticia que éste debía haber deducido indirectamente, porque latía ya bajo las otras dos acusaciones, se revela como la verdadera. Por eso el guardia se queja diciéndole que ésa es una situación «indeseable» que hubiera querido «evitar», porque le obliga a él mismo a desmistificar su propio discurso dominante y desenvolver el motivo real de tal hostilidad. Éste pertenece ya a lo que Ferlosio llama «destino» y que aquí se ha nombrado como «necesidad». Es decir, forma parte de lo que es consustancial al ser y que, por tanto, éste no puede modificar de ningún modo. Con ello se delata que la inculpación es general a toda esta categoría de ser, independientemente de cuál sea su conducta. El poder afianza así la *estabilidad* de su juicio sobre los demás, según un criterio *natural* que, en consecuencia, niega la posibilidad de individualidad, de albedrío y de cambio. De modo que, de nuevo, un tipo de narración que bebe de la fábula y la parábola, de hondísima resonancia kafkiana<sup>1567</sup> y que funciona como tal relato, se encuentra favorecido por su inclusión en un conjunto polarizado por lo ensayístico y termina por manifestar su propia orientación hacia lo ensayístico, con el dibujo de un desacato al discurso dominante. He ahí el enunciado de un «nihilista piadoso y enojado, sofista y razonador, adánico y

---

<sup>1567</sup> Sin duda recuerda mucho al mínimo relato «Ante la ley [Vor dem Gesetz]» (1915) de Kafka, en el que un campesino espera durante años delante de la puerta de la Ley frente a su guardia y, al final, pasados muchos años de espera, le pregunta por qué nadie ha hecho lo mismo que él y el portero le responde de manera muy paralela a la del guardián ferlosiano: «Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián, y solicita que le permita entrar en la Ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar.

—Tal vez —dice el centinela— pero no por ahora.

[...]

—Todos se esfuerzan por llegar a la Ley —dice el hombre—; ¿cómo es posible entonces que durante tantos años nadie más que yo pretendiera entrar?

El guardián comprende que el hombre está por morir, y para que sus desfallecientes sentidos perciban sus palabras, le dice junto al oído con voz atronadora:

—Nadie podía pretenderlo porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.».

lleno de auténtica cultura»<sup>1568</sup>, la voz de «un escritor, un fabulista y en su sentido radical, un narrador (de hechos o de ideas)». Pues si relatar es «poner en relación acontecimientos, personajes, paisajes, circunstancias», entonces, «argumentar es poner en relación» una serie de «ideas, conceptos y criterios»<sup>1569</sup>.

Como sucedía con la lírica, la recreación de la narrativa también puede aparecer injertada dentro del texto ensayístico, como una de las tantas formas de discurso de las que se sirve el torrente de ese ensayo. Como la época de esta muestra de ensayos coincide con la época de difusión de la literatura borgiana, su presencia focal que se hará patente ya en Savater en el último capítulo de *La infancia recuperada*<sup>1570</sup>, según se vio. Siendo así cómo también Valente, de nuevo, presenta un artículo que, para apuntar hacia Borges, hace que funcionen dentro del recinto de su texto los mismos mecanismos que operan en la narrativa borgiana; mezclando su enunciado —como hacía con el anterior caso de San Juan— con el género literario del caso al que está señalando. Para ello, parte de una de las cuestiones que suscitó el propio Borges en torno a su identidad entre él como ciudadano y «Borges» como escritor o personaje de sus narraciones. Valente parte de la mejor expresión de esta controversia en el cuento «Borges y yo»<sup>1571</sup>, de cuyo inicio surge el título de este artículo: «El otro Borges». Internándose en esa nebulosa que deshace los límites entre lo *real* y lo *ficticio*, propuesta por el argentino, Valente inculca esa misma incertidumbre en su propio enunciado, acercándose a su estilo narrativo.

¿Es Borges invención de Borges, invención de un dios o de Roger Caillois<sup>1572</sup>, como ha sugerido Borges mismo? ¿Quién ha inventado a quién? ¿El dios

---

<sup>1568</sup> «No resulta fácil decirlo con la capacidad de convicción que requiere el caso, pero la prosa de este nihilista piadoso y enojado, sofista y razonador, adánico y lleno de auténtica cultura, que odia el Renacimiento y que añora la descendencia de doña Juana la Beltraneja, ocupa —ya y para siempre— un lugar de excepción en la historia de la literatura contemporánea española.», Mainer, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”）」, p. 199.

<sup>1569</sup> «Rafael Sánchez Ferlosio, más que novelista o ensayista, más que gramático, periodista o historiador (de hechos acontecidos o imaginados), es un escritor, un fabulista y, en su sentido radical, un narrador (de hechos o de ideas). Construir un relato es poner en relación acontecimientos, personajes, paisajes, circunstancias; del mismo modo, argumentar es poner en relación (aceptando también determinadas reglas del juego) ideas, conceptos y criterios. [...]», Manuel Ángel Vázquez Medel, «Narración de hechos, narración de ideas», en Manuel Ángel Vázquez Medel [ed.], *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, 1999, p. 71.

<sup>1570</sup> Savater, «Borges: doble contra sencillo», *La infancia...*, p. 171, *vid. supra*, «Tono».

<sup>1571</sup> Así lo cuenta en este mínimo relato: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. [...]», «Borges y yo», *El hacedor* (1960).

<sup>1572</sup> El escritor y sociólogo parisino, Roger Caillois (1913-1978) fue traductor al francés de la obra borgiana y el gran divulgador de Borges en Europa, por eso éste solía afirmar ser un «invento» del

a Caillois para que éste a su vez soñara a Borges o Borges a los tres, de modo que abatido el sucesivo sueño desaparecerán de pronto el otro Borges, Roger Caillois y el dios? ¿Quién es quién en el juego infinito de las formas posibles?<sup>1573</sup>

Es entonces cuando el yo ensayístico relata el encuentro con un Jorge Luis Borges director de la Biblioteca Nacional en 1968, sobre el que hay la duda de que sea el mismo que el escritor que aparece en la enciclopedia; por eso se refiere a éste como a un Borges distinto. Todo el ensayo es una forma de jugar con esa irresoluble duda entre si existen dos Borges y qué papel juega ahí la intervención de ese yo ensayístico, que va desplazándose hacia la entidad de un personaje de ficción. Esto se aprovecha para ir tocando distintos aspectos de la biografía borgiana. En este curso de referencias oblicuas a lo borgiano, este extraño «yo» abre un escenario que reproduce otro cuento borgiano en el que aparece ese Borges, que funciona como personaje de la ficción, visitando a Leopoldo Lugones en la Biblioteca Nacional<sup>1574</sup>.

Pero en este caso ese Borges ficcional es quien visita al Borges *real* —ya director de esa misma Biblioteca años después<sup>1575</sup>— y que es al que conoce el yo del ensayo. Jugando con esa coincidencia especular, traslada la ficción o «sueño» de esa visita de Borges al despacho de Lugones a otra visita de un semejante personaje, esta vez, al Borges director (en lugar de Lugones); mas este personaje asume la misma actuación e idénticas palabras que el Borges de la ficción dirigió al poeta funcionario. La voz del yo que contempla la escena asume, a su vez, algún rastro de la voz borgiana del cuento recreado, como es la cita a un verso virgiliano —conocido por usarse como paradigma de hipálage.

---

francés.

<sup>1573</sup> Valente, «El otro Borges», *Las palabras...*, III, p. 205.

<sup>1574</sup> La referencia a Leopoldo Lugones (1874-1938), junto al verso virgiliano de la Eneida (VI, v. 268) y la intervención borgiana tienen que ver con el cuento que hace de prólogo a *El hacedor* (1960), «A Leopoldo Lugones»: «Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría. En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua.», Borges, «A Leopoldo Lugones», *El hacedor* (1960).

<sup>1575</sup> Valente juega con la coincidencia de que Lugones fue director de la Biblioteca Nacional entre 1915-1938 y Borges lo fue entre 1955-1978.

[...] Quisiera advertir a Borges, pero no puedo, porque no soy protagonista sino sólo espectador de este sueño. El visitante lleva un libro en la mano, un libro propio, pero muy posterior en su forma material al tiempo de su escritura. Al avanzar hacia Borges se identifica con lo que acaso fuesen sus versos más famosos o los que más él habría detestado y pronuncia con opaca voz o deteriorado acento:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*<sup>1576</sup>.

(Sí, Borges, es una hipálage, aunque ahora la metonimia, etc.) Borges se adelanta hacia él, tanteando un poco el vacío con sus manos ciegas, y entre respetuoso y cáustico le dice:

—Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones...<sup>1577</sup>

La confusión de espejos se consuma cuando es el Borges bibliotecario, ya ciego, quien enuncia esa frase que incluye el vocativo a Lugones, dejando en la indefinición el conjunto: ¿el visitante que trae un libro como obsequio es el Borges ficcional que visita al Borges real o se han trocado los papeles y el visitante es ahora Lugones? Pues un poco antes se ha dicho que: «La figura que se dibuja en el umbral es manifiestamente anacrónica»<sup>1578</sup>, a lo que también se le une el hecho de que a este indefinido visitante se le atribuya la autoría del verso virgiliano, abundando aún más en ello al haberse dicho que el «libro propio» que trae parece: «muy posterior en su forma material al tiempo de su escritura»; luego, ¿es Virgilio?, ¿es el Borges ficticio que ha hecho suyo ese verso que tanto admira? La indefinición se sostiene y se expande.

Sigue el yo ensayístico narrando un paseo con el Borges real, anciano ciego, por las calles del Barrio Sur bonaerense en el que se van cruzando referencias hasta que ese Borges recuerda al Borges niño y detalla uno de sus conflictos pueriles que refleja esa cuestión dual de identidades: cuando le entregaban «dos pesos» y debía gastarlos, pero cuando le devolvían el resto se preguntaba: ¿de cuál de las dos

---

<sup>1576</sup> El conocido verso de la *Eneida* virgiliana fue admirado por Borges y así se refirió a él en la quinta de sus conferencias pronunciadas en 1977, recogidas en *Siete noches*: «Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos “iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche” (“solitaria” tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir “iban oscuros bajo la solitaria noche” como decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. El lenguaje es una creación estética.», Borges, «La poesía», *Siete noches* (1980), (*Obras Completas III*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 256).

<sup>1577</sup> *Ibidem*, pp. 207-208.

<sup>1578</sup> *Ibidem*, p. 207.

monedas de un peso era esa fracción retornada? Con ello especifica la duda entre la singularidad o la indistinción entre una u otra unidad de ese dúo, que es el que ha estado bullendo en todo el artículo.

Al final del artículo se abre una aposición directa en que el yo le recuerda al Borges real la extrapolación de ese «problema» que le angustiaba de niño, a la irresoluble indefinición de la dualidad de personalidades en torno a «Borges». Para cerrar el ensayo, vuelve a la escena en que se despide de ese Borges y le lanza la pregunta que se ha suscitado a lo largo de este decurso: «[...] le pregunto aún quién es usted, [...]» y la respuesta vuelve a ser libresca y abre otro espejo no con Ulises — como puede sugerir la cita—, sino (por un desplazamiento semejante al de la hipálage) con el «aedo ciego» que suele nombrarse metafóricamente como su «autor».

No, Borges, el problema no era un problema vano. Por supuesto, ya había empezado entonces la gran maquinación, el juego falaz de las identidades, la solapada ascensión el otro Borges, el enredo del sueño o la refutación del tiempo. Aunque bueno es decir que también usted habría de salirse del implacable círculo para que no todo en él fuese tan invulnerable y apodíctico, dando a pulmón batiente estas voces insólitas: «El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges»<sup>1579</sup>.

Y ahora, sentados en una mesa de La Flor de Asturias<sup>1580</sup>, donde usted ha tenido la gentileza de ofrecerme un «guindado»<sup>1581</sup> como homenaje y despedida, le pregunto aún quién es usted, mientras usted repite en la versión de Pope el comienzo de la *Odisea*:

*The Man, for Wisdom's various arts renown'd...*<sup>1582</sup>

Y yo le aprieto la mano y me voy llevando sobre todo el recuerdo de sus pupilas infinitamente lejanas, de sus anegados ojos de aedo ciego.<sup>1583</sup>

Injertándolo implícitamente en el recinto ensayístico, pone en acción este tema de la permeabilidad entre el plano de la «ficción» y el de lo «real», dentro de lo que enuncia ese yo ensayístico. Esto sirve para señalar esa nebulosa indefinición entre los ambas zonas de la personalidad borgiana —entre un Borges literario (como autor de ficciones y como personaje en ella) y un Borges *real* (civil y empleado en la función pública), al que ese yo logra conocer— y ésta es uno de los aspectos genuinas

---

<sup>1579</sup> La frase pertenece a «Nueva refutación del tiempo» (1946), *Otras inquisiciones* (1952).

<sup>1580</sup> Especie de colmado y bodega situado en la esquina de las calles Moreno y Defensa del barrio de Montserrat en el casco histórico de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>1581</sup> *guindado*: «2. m. Arg., Bol., Chile y Ur. Licor hecho a base de guindas» (*DRAE*).

<sup>1582</sup> «El hombre por diversas artes de la sabiduría renombrado...», Alexander Pope (1688-1744) hizo su traducción de la *Odisea* en 1726.

<sup>1583</sup> *Ibidem*, p. 209.

que más pueden simbolizar la obra borgiana. Con esto, vuelve a demostrarse la capacidad proteica del ensayo para absorber la sustancia de otros géneros y de la que Valente es un caso exacto, como se ha visto en el caso de su acercamiento a San Juan y en este otro con Borges, pero que se replica en tantas otras voces literarias que emula al señalarlas, como es el caso de su admirado Lezama en «Carta abierta a José Lezama Lima»<sup>1584</sup>.

Hay otros casos que pueden considerarse ensayísticos y que también se sitúan en una semejante indefinición de sus límites genéricos, al confundirse con alguna forma de diario íntimo, como sucede con todo lo que Gimferrer coloca en *L'agent provocador*. En su prólogo ya ha prevenido que este libro no son unas «memorias», aunque tampoco acaba por definir a qué género lo adscribe, manteniendo así la duda y dejando más abierto el horizonte de su recepción. Esto sucede en «El jove Törless», cuando continúa la voz que ocupa todos los textos de *L'agent provocador* dirigida a ese «agent provocador». Todo este capítulo es una rememoración de la visión del film de Schlöndorff<sup>1585</sup> que titula el texto, en el que la salida de la sala de cine coincide con el final de la pieza y, mientras narra ese instante, hace un recuento de la vida de la pareja en esa ciudad y en ese tiempo.

[...], i quan sortíem era negra nit a la ciutat tartamuda, i semblava que els llums regaven les voravies amb una aigua de sabó i de glaç, però en el nostre viure subversiu ens aferràvem amb la desesperació del cos que només creu en el cos i que vol sobreviure, en sortint d'aquell cinema devastat amb un silenci de capella, en sortint del carrusel d'horror mínims i punyents del jove Törless, i no teníem fred, i no teníem por, i la nit esclatava com una granada que regalimés polpa de llum a ple dia, i és en aquest carrer on hem viscut sempre, i és en aquests instants aturats i inabastables, nosaltres dos tots cecs en la foscor de la platea, davant les fantasmes del llenç platejat, quiets i febreros alhora, menjant llum a la ciutat emmordassada, a la ciutat dels quecs i dels sords-muts, als ganxos de la fosca; i així caminem, cos amb cos, sota el zepelí del cel d'hivern.<sup>1586</sup>

La turgencia de esa descripción parece estar lejos de la función más claramente ensayística, como si en lugar de converger hacia el desacato de algún discurso, el texto se centre en sumergirse del todo en el recuerdo de esa ocasión que casi concentra toda una impresión de una época vital.

---

<sup>1584</sup> Valente, «Carta abierta a José Lezama Lima», *Las palabras...*, III, p. 202.

<sup>1585</sup> *Der junge Törless* (1966) de Volker Schlöndorff, basado en la novela de Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless* [*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*] (1906).

<sup>1586</sup> Gimferrer, «El jove Törless», *L'agent...*, p. 62.



## ALGUNOS GÉNEROS DE NO FICCIÓN

Los géneros de escritura que el ensayo puede absorber pueden ser subgéneros más específicos y de un tipo de escritura menos identificado con la literatura. García Calvo es quien con más profusión ha adoptado la escritura declarativa de carácter colectivo que él denomina con distinto nombre, pero que tienen una semejante disposición: «manifiesto», «comunicado», «panfleto»; un tipo de texto siempre marcado por esa inclinación al tono colectivo, la crítica global del poder y la prospección de futuro. La directa conciencia de estar adoptando el «estilo de panfleto» para encauzar su discurso se hace patente en la nota preliminar que sirve para presentar un panfleto sobre la universidad y así incorporarlo a *Actualidades*. En una muestra de modestia inicial, avisa que no pretende disculpar la adopción de esa complejidad innecesaria propia del estilo panfletario. Pero va más allá y confiesa la función de esta adopción estilística que vuelve a situarse en esa paradoja que tanto le interesa.

No insisto en disculpar el especial estilo del Panfleto, con su fraseo complicado y ampuloso y su abundancia de pedantería: supongo que de algún modo debía pensarse que era oportuno (esto es, inoportuno) para su momento: de alguna manera —digo yo— había que enfrentarse y criticar con los hechos el odioso estilo habitual de los panfletos (para estudiantes, como para obreros y empleados) que solían repartir los partidarios de oposición, cada vez más entregado a los tópicos, eslóganes o frases hechas, lleno de torpeza y simplicidad, como destinado que iba a las cortas entendederas de la Masa, que los dirigentes saben lo mal que entiende y cómo hay que darle ideítas consabidas y en lenguaje bien modorro para que entienda algo. Pero que esta crítica no disculpe la pedantería y ampulosidad de nuestro panfleto.<sup>1587</sup>

Usa el tupido estilo panfletario, precisamente, para enfrentarse al estilo de los panfletos de esos «partidarios de oposición», en los cuales ve una maniobra para hacerse, a la vez, facilones y herméticos para una masa que suponen poco lúcida. Al final, retorna la modestia y vuelve a recordar que no se está disculpando por la realidad «ampulosa» y «pedante» del género que ha adoptado. Ante todo, vuelve a aparecer esta estrategia fructífera del ensayo de contagiarse del objeto al que está señalando; igual que Sánchez Ferlosio ha disfrazado su verbo con una farsa para

---

<sup>1587</sup> García Calvo, [nota liminar] «11» a «Panfleto destinado a un análisis de las organizaciones docentes con el propósito de contribuir a que el curso 1968-... se quede definitivamente abierto», *Actualidades*, p. 163.

zaherir la comedia lopesca o igual que en Valente se comprueba esa inmersión en la tensión y los mecanismos de los propios discursos que quiere mostrarle a su lector. Así también lo hace García Calvo, usando la virtud proteica del ensayo, precisamente para contribuir al desacato de un discurso en sus propios términos, contraminándole en su estilo.

Eso es lo que hace Benet cuando modula su voz a través de un subgénero gastado como el de la epístola moral. Es fácil sospechar que este tipo de texto moralizante debió tener cierta presencia en su juventud, durante la posguerra. Seguramente por haberlo conocido en esa época de depauperación verbal, de represión y bajura moral, Benet decide asumir esta forma para hacer lo mismo que explicita García Calvo en su nota: evidenciar la grisura de una época sustanciada en una de sus muestras discursivas, en la que supura la oquedad y laxitud de un modo de argumentación que se centra en menoscabar la capacidad del individuo para determinar su propia conducta, pensando por sí mismo.

Esto es lo que ocurre con la «Epístola moral a Laura» dirigida a una interlocutora que se deduce que es un destinatario indefinido pues semeja una figura de ficción debido a su poco anclaje con un referente determinado y, sobre todo, por el carácter implícito de «carta abierta» de esta epístola. La misiva se abre mostrando el fraseo genuino de este tipo de discurso y su época: una tendencia perifrástica llena de formalidades que demoran la exposición de la cuestión y unos giros que dibujan, por reflejo, a un emisor que conforma un paradigma de época.

Mi querida Laura:

Me han dicho de ti dos cosas que hace un par de semanas habría considerado inconcebibles. La primera es que te has decidido a iniciar los pasos legales para gestionar tu divorcio. Yo no sé si es el mucho calor el que, con independencia de otras causas aparentemente mucho más sólidas pero en verdad más irracionales, te ha hecho perder la cabeza y te ha inducido a adoptar una solución desafortunada. [...].<sup>1588</sup>

La sombra de la coerción social —el *qué dirán*— sobresale ya en la primera frase: «Me han dicho de ti...» y continúa en una circunvolución hueca para envolver la mención de la *falta* sobre la que se quiere reconvenir: «La primera es que te has decidido a iniciar los pasos legales para gestionar tu divorcio.». También sobresale en la filosa ironía del «mucho calor» y las veladas «causas aparentemente mucho más

---

<sup>1588</sup> Benet, «Epístola moral a Laura», *Puerta de...*, p. 61.

sólidas pero en verdad más irracionales» o la expresión típicamente pacata de «perder la cabeza» o la suave pero directa calificación de: «solución desafortunada»...

Más adelante, el circuito irá variando y, sobre este preámbulo que sitúa la lectura en un tono de época que dibuja casi una escena, empieza entonces una escalada argumentativa que introduce mayor sofisticación en una serie de reflexiones que conducen a persuadir a la tal Laura para que considere su posible divorcio como un error. Así ocurre cuando sugiere que tamaña decisión haya sido consecuencia de una «comparación» que especifica en dos posibilidades: o de un objeto medido con dos sistemas dispares o de dos objetos medidos con un solo sistema. Esta abstracción de la estructura del problema antes de su concreción ya demuestra el contraste del inicial contexto verbal frente a este tipo de disertación imaginable, que recuerda mucho más al ensayismo benetiano.

Así, pues, es posible que tu decisión de divorciarte se deba al resultado de una comparación: la de medir un mismo objeto con dos sistemas de unidades diferentes: y si es al revés (y es más verosímil que sea así), si se trata de colocar ante un mismo metro dos objetos heterogéneos, el resultado es el mismo e igualmente incongruente. El objeto que ha medido es tu futuro: el primer sistema de medidas (puramente subjetivo, fruto de una extrapolación, basado en una acumulación de conjeturas que son consecuencia de un cruce de la realidad —tu vida actual— hacia un medio imaginario y heterogéneo con ella, tu porvenir) consiste en tus aspiraciones, tus esperanzas y tu visión de ese tiempo por venir, ocupado por tu persona. [...].<sup>1589</sup>

El objeto medido es su «futuro» y uno de los sistemas de medida es el de la «aspiración personal» hacia ese futuro, en donde cree se han agolpado toda una serie de deducciones «subjetivas» —y ya por eso erradas— que proceden del contraste entre la «realidad actual personal» y algo ajeno e incomparable a ésta como es ese «imaginado futuro». Lo intrincado de la argumentación vuelve a demostrar el tono ya divergente respecto al que iniciaba la carta y que era mucho más propio del género epistolar, poniéndose en duda la coherencia verosímil de la supuesta Laura.

Al final, después de ir ejercitando el uso de lo paradójico para obligar a su destinataria a repensarlo todo, acaba por redefinir el divorcio, exactamente como lo contrario a cómo se lo ha considerado, en especial desde la voz de época que ocupa toda la carta. Primero lo descubre en negativo como una de las «defensas» del «matrimonio», pero una «defensa» que lleva en sí el peligro de hundirlo al introducir en tal institución la sísmica posibilidad de que sea «corregible y repetible», cuando su

---

<sup>1589</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

esencia estaba en «hacer durable el amor». Es entonces cuando el enrarecimiento que ello impondría al matrimonio le hace deslizar algo maliciosamente sorprendente: en tal caso el matrimonio debe «abandonarse», pero en seguida matiza con un argumento, otra vez calculadamente opaco: ese «abandono» se refiere a la «institución», mas no a la «persona». Es a continuación cuando sentencia, ya de cara, su recomendación.

Eso es en esencia el divorcio: el último baluarte del matrimonio, su más firme punto de defensa antes de aceptar la competencia de otras formas de unión que se demuestren más hábiles para conservar el amor entre dos individuos. Un fuerte en el que la hipocresía colectiva juega un papel no poco importante pero que, a la postre, acabará arruinándolo. Porque al hacer corregible y repetible a la institución que pretende hacer durable el amor ¿no la está contradiciendo? ¿en qué medida esa sombra no modifica las aspiraciones que el hombre coloca en su amor? ¿podrá seguir confiando al matrimonio su bien más íntimo? Porque ahí reside todo: si el matrimonio se adoptó para hacer durar una unión que no duró; si se edificó sobre un cimiento de confianza recíproca que ha transformado en incomprensión y recelo; si fue un acto de generosidad que el divorcio, a lo más, convierte en acto de caridad, cuando no de crueldad; y si además promete doblar las promesas que no supe cumplir en su día... lo mejor que se puede hacer con el matrimonio es abandonarlo. Abandonarlo como institución y conservar la persona. Y para eso nada mejor que mantenerlo tal cual es, una unión si no para la eternidad al menos para toda la vida, cuya mejor virtud reside en la imposibilidad de ser repetido, a la vez que obliga al hombre a responsabilizarse de todos sus actos —fallidos o no— que hoy se traducen en limitaciones y en el terreno de las cuales —no de las abstracciones— le es dado hacer gala de su generosidad.

Por lo mucho que te considero, Laura, lo que más me puede disgustar es verte a ti también atraída por ese señuelo del divorcio. Ni que decir tiene que yo considero que se trata de una trampa. Tuyo siempre.<sup>1590</sup>

La invitación a *no hacer mudanza* (a esa quietud que Sánchez Ferlosio ya anunció como ideal burgués: «que no pasa nada»<sup>1591</sup>) a «mantenerlo tal cual es», sumándose, de nuevo, la ironía esquinada y ventajista con la que se acaba abocando finalmente a su interlocutora a «una unión si no para la eternidad al menos para toda la vida», pues es en esa inmutabilidad en donde reside la lógica y la virtud de tal institución que hace florecer la «responsabilidad» ante las propias acciones.

Es al final en donde se vislumbra, más si cabe, ese preciso registro formal de época, moroso y quebradizo: «Por lo mucho que te considero» y, de nuevo, las morosas circunvoluciones vaciadas de sentido al reiterarse tanto la aseveración de su sentido: «[...] lo que más me puede disgustar es verte a ti también atraída por ese

---

<sup>1590</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>1591</sup> Sánchez Ferlosio, «*La parada de San Silvestre*», *Vendrán más...*, p. 153, *vid. supra*.

señuelo del divorcio» y, todavía, el refuerzo de lo ya reafirmado tantas veces, con ese deje impostado: «Ni que decir tiene que yo considero que se trata de una trampa.».

Con todo ello, Benet se sirve de esta prestación del ensayo con la misma lógica que vimos en los casos anteriores y, como en esos, modela su enunciado introduciéndolo en ese molde adoptado, mas no sólo en su lado de la «expresión» sino también en su lado del «contenido» —o sea, en aquella combinación bastante indiscernible entre expresión y contenido en que consistía para Benet el «estilo», una vez restada la «información». Con eso logra presentar directamente un tipo de texto y un discurso que se muestra periclitado, que además es tensionado al introducirle unos alambicados razonamientos, tan consustanciales a la mirada benetiana; pues ya se sabe que siempre juega con objetivar cuestiones humanas con lógicas técnicas, ajenas a la índole de éstas. De manera que el conjunto dispone en sí de una pulsión irónica, porque ese enunciado siempre se sostiene en un vértice que amenaza con decantarse o bien hacia la lectura irónica, o bien hacia una lectura literal. Ahí están los «ecos clásicos» se perciben tanto en esta «Epístola moral a Laura» y su intento de «evocar como Montaigne a Séneca o a Plutarco, más bien literariamente», pero argumentando con una «moral indecisa, nihilista o pragmática»; como también se escucha ese eco en «Un extempore» que remite al «largo lamento del maestro francés por Étienne de la Boëtie, el gran amigo y sabio»<sup>1592</sup>.

Entre los multiformes textos que García Calvo recoge en su catterva de *Actualidades* hay, en su tercera parte, unos textos también calificados como aparentes «cartas» que vuelven a estar en el quicio entre el diario íntimo y el ensayo. La sección se llama «Cartas a mi sombra»<sup>1593</sup>, la primera de ellas anuncia la lógica de este modelo textual: se dirige hacia su «sombra», una parte de sí mismo que es capaz de permanecer en alguno de esos lugares muy específicos donde ha permanecido parte de sí. Unos lugares que están ligados a un tiempo y, por ello, en ese presente parisino, se aparecen como objetos de deseo que están irremediamente

---

<sup>1592</sup> «En su *Puerta de tierra* hay dos escritos de ecos clásicos: “Epístola moral a Laura”, donde parece evocar como Montaigne a Séneca o a Plutarco, más bien literariamente, aunque razonando desde luego con una moral indecisa, nihilista o pragmática; y “Un extempore”, sobre la muerte accidental de su hermano mayor y confidente máximo, que nos remite de inmediato al largo lamento del maestro francés por Étienne de la Boëtie, el gran amigo y sabio asimismo desaparecido, que le arroja a la “noche oscura y aburrida” (I, XVIII) [...].», Jalón, «Juan Benet, como ensayista», p. 428.

<sup>1593</sup> García Calvo, «Cartas a mi sombra», *Actualidades*, III, pp. 261-311. Se trata de 7 cartas que aparecieron previamente en la revista *Contrastes*, núm. 3-8, desde octubre de 1974 a marzo de 1975.

lejos. Es entonces cuando hace explícito el motivo circunstancial que ha suscitado esta serie: ha sido fruto de una mera demanda periodística.

París, 27 de Setiembre 73.

Querida sombra<sup>1594</sup>,

no sé dónde esta carta irá a encontrarte. ¿Será acaso quebrando por las callejas de la vieja judería de Sevilla? ¿O tal vez en Salamanca bajo los olmos de la plazuela aquella de junto a las Úrsulas? ¿O puede que hasta en Madrid, escurriéndote de la Justicia por la cuesta de San Andrés abajo? ¿O en Zamora mismo, bajando por el arco de Doña Urraca camino de Valorio<sup>1595</sup>?, ¿o resbalando por el agua, Duero arriba, de los Tres Árboles hacia las Pallas<sup>1596</sup>? ¿O será más bien alargándote al sol poniente por los páramos de Soria, por los cerros de Sanabria? No sé: tan lejos, tanto tiempo. Pero confío en que te llegue donde sea. Que es que es el caso que han venido a pedirme que publique algún que otro dicterio en una revista de por ahí, de lectores más bien de la cáscara amarga, según dicen, y entonces me veo en tantas dudas, y no me queda sino acudir a ti, para que me informes de cómo andan por ahí las cosas desde que te dejé por esas tierras, a ver qué puedo decirles, dado caso, que pueda caer bien o —lo que es lo mismo— mal. ¿Cómo anda, pues, aquello? ¿Qué hacen las gentes que se llamaban de la izquierda? [...].<sup>1597</sup>

Después de dirigirse a esa parte de sí mismo y sustanciarlo con esos lugares deseados, confiesa nada menos que el motivo que ha suscitado este texto que se sirve de un discurso que limita con distintos géneros, aproximándose y tensionando el límite con la expresa ficción. Ahí está su juego, más aún, cuando aflora su inopia ante lo que le piden que responda en esta colaboración periodística y pide ayuda a esa proyección de sí mismo, a ese ente que parece estar tan lejos de ese contenido que reclama tal compromiso con lo dicho.

También la *Crónica sentimental de España* es un ejemplo de absorción de distintos géneros textuales para señalar diversos aspectos de ese panorama de época que Vázquez Montalbán necesita dar a conocer desde todas esas manifestaciones culturales de alcance masivo que la han caracterizado. Por ejemplo, cuando necesita adentrarse en la expansión del fútbol durante los cincuenta, atenderá a las

---

<sup>1594</sup> Aunque el concepto «sombra» lo usa García Calvo con una denotación personal, como desdoblamiento de sí mismo, es posible que en algún caso pueda aludir a la *sombra* como uno de los «arquetipos» del «inconsciente colectivo» acuñado por Carl Gustav Jung y que utiliza para referir al «inconsciente» del individuo o a los rasgos de la personalidad del individuo que éste no conoce.

<sup>1595</sup> El bosque de Valorio muy cercano a la ciudad de Zamora es uno de sus lugares más citados en su obra entre otras, para defender su supervivencia durante los setenta, como en «Carta al director de Radio Zamora» (1973), *Actualidades*, pp. 241-248 o en su obra poética: *Valorio 42 veces*, Zamora, Lucina, 1986.

<sup>1596</sup> «Tres árboles» es un lugar de la ribera del Duero justo en la ciudad de Zamora y «Palla Rubia» es una cascada que se encuentra en Pereña de la Ribera (Salamanca) a unos 90 km. de Zamora, en la zona de los Arribes del Duero.

<sup>1597</sup> García Calvo, «Cartas a mi sombra», *Actualidades*, III, pp. 261-262.

retransmisiones radiofónicas del engolado locutor Matías Prats<sup>1598</sup> que caracterizaron tal difusión. Es entonces cuando el enunciado de Vázquez Montalbán, mientras está exponiendo el caso, se sumerge en ese tono, mimetizándose con ese tipo de voz: su solemne impostación, su intensa prosodia, la tendencia hiperbólica en lo narrado y su arrolladora inclinación épica. La presentación de esa voz radiofónica se fija en una ocasión futbolística estelar que permaneció ligada para siempre a la voz de Prats, cuando gritó el gol que dio la victoria a la selección española frente a la inglesa<sup>1599</sup>.

Esto hace que ponga en marcha uno de las tácticas de este locutor, que anuncia más adelante: «hallar el correlato histórico totalizador que corresponde al hecho deportivo». Por eso, como inmiscuyéndose en esa voz, busca ese «correlato» más obvio: la victoria de una selección asumida como la rectificación del fracaso de la Armada Invencible enviada por Felipe II contra Isabel I de Inglaterra. Así compara con grandilocuencia ese alarido que anunció el gol: «gritó como hubiera gritado el adolescente grumete de la nave almirante de la Invencible, si la Invencible no hubiera sido diezmada por las tempestades y por la flota inglesa» y, a continuación, implica ese clamor con otros hitos de los cincuenta y sesenta.

¿Qué había ocurrido en Brasil?

El equipo español había alineado básicamente a: Ramallets; Alonso, Parra, Gonzalvo II; Gonzalvo III, Puchades; Basora, Igoa, Zarra, Panizo y Gaínza. Este once sagrado batió a Inglaterra por uno a cero. Cuando Zarra e Igoa consiguieron marcar el gol casi juntos, Matías Prats gritó como hubiera gritado el adolescente grumete de la nave almirante de la Invencible, si la Invencible no hubiera sido diezmada por las tempestades y por la flota inglesa. Aquel ¡GOL! de Matías Prats es el punto de origen del CONTAMOS CONTIGO<sup>1600</sup>, del desarrollo del turismo, del triunfo de Massiel en Eurovisión, del trasvase del Tajo y el Segura, de las autopistas de peaje, del VII Plan de Desarrollo... Cuando los españoles oyeron aquel gol, la Historia Universal retrocedió cuatrocientos años. Felipe II frunció el entrecejo y dijo: «A ver si ahora...».

El gol de Matías Prats, Zarra e Igoa aún recorre la galaxia. Cuando los cosmonautas americanos creen percibir un ruido extraño, algo así como el de una piedra que cae en aguas tranquilas, lo que oyen realmente es el grito más célebre de la Historia de España después del «Tierra a la vista» de Rodrigo de Triana e

---

<sup>1598</sup> Matías Prats Cañete (1913-2004) fue el locutor más conocido entre los 40 y los 60, pues fue la voz del primer informativo audiovisual del franquismo, el «No-Do», así como de la mayoría de las retransmisiones futbolísticas y taurinas.

<sup>1599</sup> Se trata de la victoria de la selección española contra la inglesa durante la «Copa Mundial de Fútbol de 1950» celebrada en Brasil, el 2 de julio en el estadio Maracanã de Río de Janeiro. El jugador español Telmo Zarra marcó ese mítico gol a los tres minutos de la segunda parte, tan recordado por la retransmisión de Matías Prats. Junto a esa narración, Vázquez Montalbán también debe recordar el conocido telegrama que el presidente de la federación española de fútbol envió a Franco: «Excelencia, hemos vencido a la pérfida Albión».

<sup>1600</sup> Fue una campaña de 1967 que organizó José Antonio Samaranch como Delegado Nacional de Educación Física y Deportes, para promocionar la práctica deportiva entre los jóvenes.

inmediatamente antes del «A mí, Sabino, que los arrollo» del delantero Belaústre<sup>1601</sup>. Matías Prats. Éste es el nombre del gran cronista épico de estos treinta años de vida española. Dotado de una especial metodología narrativa que le acerca a los mejores novelistas del realismo socialista. Prats siempre ha sabido hallar el correlato histórico totalizador que corresponde al hecho deportivo. No. No ha sido un locutor lineal, positivista, neopositivista, ¡ni siquiera neopositivista! Ha sido un locutor dialéctico, que, por ejemplo, cuando España ganó a la URSS en Madrid en 1964, ofrendó aquel triunfo a la conmemoración de los XXV Años de Paz.<sup>1602</sup>

El impulso fantasioso de ese tipo de alocución se aparece con la descripción del gol y el grito que «aún recorre la galaxia» y que, de nuevo, viene a compararse con otro correlato histórico marcado por semejantes gritos: el del descubrimiento de América y el de otra ocasión inicial del fútbol español. A partir de entonces es cuando Montalbán introduce su mecanismo para tensionar ese tipo de enunciado que ha adoptado, igual que Benet lo hacía en su epístola al incorporarle esos sesudos razonamientos. En este caso se trata de esa necesidad de mezclar la materia cultural popular con otra de carácter más culto o sofisticado.

De ahí que trace la analogía entre la «metodología narrativa» de Prats y los novelistas del realismo socialista —estética por la que ya ha demostrado gran interés. La ironía es casi sarcástica, al comparar esa voz *del franquismo* con la de la estética socialista, continuada con la calificación final: es un «locutor dialéctico», lo cual cobra sentido con otra ocasión épica: la dialéctica entre la *reserva espiritual de Occidente* y la *pérfida URSS* que, al reducirse al simple plano futbolístico, deja entrever la ridícula hipérbole de esa visión cuasi bélica de un simple deporte.

Esta es la gran variedad de géneros, tanto literarios como no literarios, que el ensayo es capaz de hacer suyos, pero para captarlos calculadamente, usando parcialmente sus formas para, desde tal molde, formular un ensayo: activando sus rasgos genuinos y desempeñando su constante función.

## EL SUJETO AÚNA LO DISPERSO

La índole del ensayo le lleva a la concisión de un tamaño contenido e incluso breve, que —según se vio— contribuye a esa morfología que define ese tipo de pieza

---

<sup>1601</sup> La frase que devino mítica del jugador José María Belauste (1889-1964) fue dicha en un partido entre la selección española contra la sueca durante los Juegos Olímpicos de Amberes de 1920, antes de marcar el gol que les daría la victoria, tras lo cual fue conocido como «El león de Amberes».

<sup>1602</sup> Vázquez Montalbán, «La épica nuestra de todos los domingos», *Crónica sentimental...*, II, p. 106.



característica del ensayo: con sentido acabado en sí mismo, autónomo. A ello se le suma el distinto destino inicial de cada una de éstas: a veces se ha configurado como artículo para ser publicado en la prensa, otras tantas se concibe como apunte sin que se prevea su edición, incluso como un particular texto con algún objetivo práctico y, lógicamente en muchos casos, como un ensayo así concebido para ser editado en algún momento.

Todo ello provoca la disparidad temporal en la producción de cada uno de esos textos y, por tanto, una factura sutilmente diversa. Mas, sean los que fueren sus comienzos, su fijación última en la edición en libro conlleva el segundo rasgo de este tipo de pieza: su inclusión en una estructura orgánica en la que, manteniendo su entidad autónoma, adquiere un incremento de sentido al quedar integrado en un conglomerado de piezas con los que traza relaciones y que, todos juntos, contribuyen al sentido general que supone el libro.

Esa es la doble dirección de la pieza ensayística: su entidad independiente como tal y, a su vez, su capacidad de vincularse con otras semejantes y así dar otra función más a su sentido. No obstante, en esta condición hay siempre un factor que puede ser problemático, ya que la concurrencia de varias partículas en un mismo conjunto debe, o bien responder a una lógica coherente, o bien en su acumulación únicamente rige la necesidad de aunarlos dentro de un mismo volumen, para que así puedan hacerse públicos a la vez y de manera estable.

En cualquier caso, el tipo de «unión» que se pueda sugerir o deducir siempre será problemática debido a esa capacidad de «pieza exenta» y sus derivadas: su procedencia dispar y todas las demás variaciones que cada texto puede albergar como, por ejemplo, el distinto género literario o textual que éste puede adoptar. De manera que, ante cualquier volumen ensayístico, tanto por parte de quien lo conforma como de quien lo recibe, suele surgir el interrogante de cuál ha sido el «criterio unificador», como un hilo más para la interpretación conjunta del volumen.

Al propio Lukács, cuando dice estar contemplando los ensayos destinados a su libro, le asoma ese interrogante: «me pregunto si es lícito editar trabajos así», no tanto por la solvencia de cada una de sus piezas sino porque la duda radica en: «si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro». Porque sospecha que ya no es relevante «lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios “histórico-literarios”», sino que únicamente interesa lo que puedan compartir cada uno de ellos: «si hay algo en ellos por lo que puedan llegar a una forma nueva y propia», y respecto a esto que puede

vincularlos: «si ese principio es el mismo en todos ellos». En definitiva, todo se dirige a una cuestión última: «¿qué es esa unidad, supuesto que exista?»<sup>1603</sup>. Porque viene a delimitar un fenómeno clave en la escritura: «todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad», lo cual conforma el «problema estilístico» con el que se enfrenta todo escritor y que se traduce en un deseo de obtener el «equilibrio en la multiplicidad de las cosas», un equilibrio que debe conseguirse en la armonización de unos elementos con otros: «la rica articulación en la masa de una sola materia»<sup>1604</sup>.

Esta multiplicidad del discurso ensayístico se entiende si se considera su dinámica como la de «un paseo intelectual por un camino lleno de contrastes», donde destaca un factor ligado a tales contrastes: «la diversidad de paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso», en el que «su supuesta incoherencia» se corresponde justamente con la «del ser humano pensante ante la inmensidad de lo creado» —como propone Gómez. Se trata de un «yo» que reacciona» ante lo que le rodea, pero que también es algo emergido de la dispersión: «un “yo” consciente de ser sólo un compuesto de innumerables fragmentos de vida», pues tales fragmentos son «hechos propios» cuando ese yo consigue «reconocerse en lo que le rodea», como resultado de «un esfuerzo por sentirse ser». Es a partir de la lógica de este sujeto frente a las cosas de donde se debe colegir que «la unidad estructural en el ensayo no sea la lógica»; no puede serlo en tanto que resultado de un «sistema racional externo», sino que se trata de otro tipo de una unidad que es: «la orgánica, la emotiva, procedente de la experiencia que nos muestra el “yo”» en su «sentirse reaccionar ante “lo demás” o ante “lo otro” en sí mismo». Mas no se trata de entender que «la unidad estructural externa no tenga cabida en el ensayo», pues de lo que se trata es de la conjunción de la unidad subjetiva de los ensayos y la unidad externa del ensayo resultante. Pero, como advierte Gómez, ocurre que la posible

---

<sup>1603</sup> «Tengo ante mí los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios “histórico-literarios”, sino solo si hay algo en ellos por lo que puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos. ¿Qué es esa unidad, supuesto que exista?», Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», p. 39.

<sup>1604</sup> «[...] Y como todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, este es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación en la masa de una sola materia. [...].», *ibidem*, p. 46.

unidad estructural externa del ensayo o conjunto de ensayos siempre «queda subordinada a la unidad interior, emotiva» o sea, la del yo<sup>1605</sup>.

En su descripción del género, Chadbourne señala otra vez su dispersión, pues suele estar «marked by an artful disorder in its composition», a la vez que puede ser simultáneamente «fragmentary and complete in itself», por lo cual adquiere una genuina prestación, pues es también sincrónicamente: «capable both of standing on its own and of forming a kind of “higher organism” when assembled with other essays by its autor», lo cual explica esa versatilidad con la que las piezas ensayísticas son autónomas en sí y, a su vez, son capaces de contribuir a un conjunto mayor que alcanza más sentido. Quizá en ello tenga algo que ver la condición que suele compartir con el poema o con el relato corto, y es la de que debe ser: «readable in a single sitting» y a la vez: «not entirely understandable the first or even the second time», lo cual demuestra un valor genuino de este tipo de géneros, y es que, más que en otros casos, puede ser: «rereadable more or less forever». Este hecho puede servir como piedra de toque de la calidad ensayística, para poder «to eliminate immediately the enormous number of “non-literary” essays» que no pertenecerían a la categoría del ensayismo literario, en tanto que son textos que al ser leídos: «we throw away after removing their contents». Este rasgo serviría para ver al ensayo «belongs to imaginative literature» porque, sirviéndose Chadbourne de una cita de Harold Clarke Goddard, advierte: «a book that can be comprehended at first reading is not imaginative literature»<sup>1606</sup>. Todo ello contribuye a comprender los factores que

---

<sup>1605</sup> «El ensayo es como un paseo intelectual por un camino lleno de contrastes, en el que la diversidad de paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso. Su supuesta incoherencia es la misma del ser humano pensante ante la inmensidad de lo creado. Es, sin duda, el “yo” que reacciona, pero también un “yo” consciente de ser sólo un compuesto de innumerables fragmentos de vida, hechos propios al reconocerse en lo que le rodea en un esfuerzo por sentirse ser. De ahí que la unidad estructural en el ensayo no sea la lógica, en cuanto producto únicamente de un sistema racional externo, sino la orgánica, la emotiva, procedente de la experiencia que nos muestra el “yo” a través del sentirse reaccionar ante “lo demás” o ante “lo otro” en sí mismo. Naturalmente, ello no significa que la unidad estructural externa no tenga cabida en el ensayo, ya que ambas pueden coincidir y de hecho así sucede en sobradas ocasiones. Lo que sí conviene tener presente es que ésta queda subordinada a la unidad interior, emotiva.», Gómez, «14. Las digresiones en el ensayo», *Teoría del...*, p. 42.

<sup>1606</sup> «[...] The essay is a brief, highly polished piece of prose that is often poetic, often marked by an artful disorder in its composition, and that is both fragmentary and complete in itself, capable both of standing on its own and of forming a kind of “higher organism” when assembled with other essays by its author. Like most poems or short stories it should be readable in a single sitting; readable but not entirely understandable the first or even the second time, and rereadable more or less forever. This is a very important point: among other things, it enables us to eliminate immediately the enormous number of “non-literary” essays which we throw away after removing their contents, like the wrappers of meat-packages. The essay, in other words, belongs to imaginative literature; and as the Shakespearian scholar Harold Goddard put it, “a book that can be comprehended at first reading is not imaginative

pueden intervenir en la producción de esa unidad tan problemática del conjunto de piezas, la potente ambivalencia entre su autonomía y su inclinación a coordinarse.

Ante tal duda por la unidad de un conjunto de ensayos, hay una primera opción que suele ser la más inmediata: quizá la agregación en un solo grupo debe responder a algún criterio metodológico que los ordene y configure con ello su sentido general o quizá son las propias cuestiones tratadas en cada uno de sus artículos los que hacen lógica su aglomeración ordenada, que permite entrever una visión de conjunto. Algo así es lo que Valente recuerda al plantearse esa incógnita de la unidad del libro de ensayos: o es la unidad que un «esquema de formulación previa» busca en aquello tratado en cada una de sus porciones o es aquella unión que puede emanar de cada uno de los objetos empleados en cada pieza y los vínculos que éstos pueden establecer entre sí. Esta última hipótesis de unidad es la que Valente imagina como el más probable causante de la cohesión de esa serie de ensayos que está presentando.

La unidad de un libro puede ser la intencionalmente buscada desde un esquema de formulación previa o la generada por la natural o casi orgánica asociación de sus núcleos temáticos. Sería más bien esta segunda perspectiva la que permitiría percibir la posible unidad de fondo de las páginas que siguen. No se busque, en cambio, esa unidad desde el punto de vista metodológico. Los métodos o vías de aproximación son aquí no los impuestos o preconcebidos por el autor, sino los que éste ha creído que los temas imponían en cada caso como vía más propia de acceso a sí mismos.<sup>1607</sup>

Advierte, pues, que la aglutinación de sus ensayos no responden a esa primera opción, nada tienen que ver con el resultado de la aplicación previa de un procedimiento, decidido por el autor, común a todos los casos, sino que en todo caso el «método o vía» —casi recordando el étimo griego de *método*— es el que demanda cada objeto tratado para que se pueda accederse a él. Con esto llama la atención sobre

---

literature”. [...]» [(...) El ensayo es una breve y altamente pulida pieza de prosa que a menudo es poética, a veces marcada por un ingenioso desorden en su composición y es a la vez fragmentario y completo en sí mismo, capaz de mantenerse solo y de formar una especie de “organismo superior” cuando es ensamblado con otros ensayos por su autor. Como la mayoría de los poemas o historias cortas debe ser legible en una sola sentada, legible, pero no totalmente comprensible la primera o incluso la segunda vez y releíble más o menos para siempre. Este es un punto muy importante: entre otras cosas, nos permite eliminar inmediatamente el enorme número de ensayos “no literarios” que desechamos después de tomar su contenido, como las envolturas de los envases de carne. El ensayo, en otras palabras, pertenece a la literatura imaginativa y, como dijo el erudito shakesperiano Harold Goddard, “un libro que puede ser comprendido en una primera lectura no es literatura imaginativa”.], Chadbourne, «A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay», pp. 149-150.

<sup>1607</sup> Valente, «Nota preliminar», *Las palabras...*, p. 13.

cuál es su actuación como autor: se limita a ser fiel a su labor indagadora sobre unos objetos, esperando que sea la propia aventura desprevenida la que haga inferir de ellos no ya algún conocimiento, sino el propio modo con el cuál adentrarse en ellos y comprenderlos. Con aquello extraído de esa experiencia de los objetos se podrán trazar enlaces entre unas parcelas y otras, consiguiendo un aglomerado naturalmente congruente, sin maniobras ajenas a ellos propiciadas por un autor que los aúne forzosamente.

Para Gimferrer, la confluencia de los artículos también responde a la índole misma de las cuestiones averiguadas en ellos. Así lo expone cuando presenta *Radicalidades*, un conjunto de ensayos que parte de un aspecto esencial que comparten las obras literarias y los autores en los que se sumerge en cada una de sus ocasiones. Ese rasgo compartido es el que anuncia su título: lo «radical», que implica tanto la concepción de la vida del autor como la propuesta literaria de éste. Esa «radicalidad» es desarrollada en distintas acepciones, para lo que empieza tomando la definición lexicográfica remontando hacia el origen etimológico de la palabra. A lo que le suma, además, el aspecto rupturista que supone.

Se sabe que lo radical es lo que atañe a la raíz. «De raíz, fundamentalmente y con solidez», dice el Diccionario de Autoridades a propósito de «radicalmente». Un radical es también, o debiera ser, alguien de izquierdas: lo radical —es decir, lo que atañe «a la situación y a la condición», en palabras de Aleixandre— supone un proyecto vital enteramente nuevo. Lo radical es, en puridad, lo revolucionario, y el lugar de confluencia entre radicalidad vital y radicalidad estética, entre revolución y creación —entre dos revoluciones, entre dos propuestas radicales— es el campo donde convergen los autores aquí estudiados. [...].<sup>1608</sup>

Ese atributo común conforma un «lugar» que es donde coinciden esa propuesta rupturista en lo «vital» y en lo «estético», donde se reúnen todos los casos, por encima de su dinámica interna o su disparidad tanto de autor como de obra, así como del enfoque sobre ellos aplicado. Entonces cuenta cuál ha sido el orden con el que se ha ejecutado esa cohesión de esos distintos casos de «radicalidad». Confiesa que —como se dijo— considera tal unificación organizada y congruente un «problema difícil» debido a sus ineludibles divergencias. Pues una disposición con motivación académica le parece contravenir a la índole misma de lo explorado en ellos, como sucede con cualquier criterio clasificatorio a partir de datos técnicos, que

---

<sup>1608</sup> Gimferrer, «Explicación», *Radicalidades* (1978), Barcelona, Península, 2000, p. 13.

le acaba sonando irremediabilmente postizo. No obstante, al final descubre un criterio que cree coherente con cada pieza y, sin embargo, sobreviene la contingencia: durante la edición del libro ese orden es transformado totalmente.

Los ensayos aquí reunidos se escribieron y publicaron entre 1971 y 1977. Al recogerlos en libro, se me planteaba el problema de su ordenación, y era un problema difícil, porque la confección de un índice según criterios convencionales, académicos, me repugnaban particularmente y me parecía del todo contradictoria con la materia. Por otro lado, cualquier posible ordenación —por temas, por ámbitos nacionales, por generaciones, por fecha de redacción de mis trabajos— me resultaba, en el fondo, igualmente arbitraria y artificial. Por último, me resolví por un criterio determinado —no vale la pena, por las razones que se verán, que indique ahora cuál— y así entregué el original para que se compusiera con las indicaciones correspondientes. El azar objetivo que fascinaba a André Breton<sup>1609</sup> intervino, por fortuna: los linotipistas extraviaron mis indicaciones y al recibir las primeras pruebas me encontré con el material ordenado en una forma absolutamente inesperada para mí, y, según los criterios usuales, del todo heterodoxa. Pero, conforme iba leyendo el texto, aquella ordenación nacida del azar me pareció secretamente armónica; hallé en ella cierto equilibrio, ciertas leyes compensatorias, cierta variedad. Me agradó, y la he respetado, ya que, a fin de cuentas, presenta juntos los ensayos referentes a un mismo autor cuando hay varios y no incurre, decididamente, en la monotonía. No es un reflejo infiel de la forma en que los estímulos exteriores se aparecen usualmente al crítico, y configuran así un panorama.<sup>1610</sup>

El «azar objetivo», la contingencia, es lo que acaece en ese proceso para configurar la cohesión de ese haz de ensayos. Una vez sucede, Gimferrer se da cuenta del orden revelador que contiene: una «armonía» velada que coloca cada pieza orgánicamente, mostrando casi un cálculo de estructuras que haya logrado una composición perfectamente acabada: «equilibrio», «leyes compensatorias» y «variedad»; hasta el punto que, a pesar de reunir los artículos en torno a un mismo autor, no cae en la «monotonía». De manera que admite que sea la contingencia la que establezca el armazón del conjunto, la que dé esa, siempre problemática, cohesión. La eventualidad muestra una lógica íntima que, efectivamente, contradice la imprevisión del azar y se torna en necesidad —como se pudo ver.

Al fraguarse, lo contingente se aparece como necesario, aunque al haberse explicitado en boca del autor, siempre se sostiene la incertidumbre de: ¿es el mejor orden posible o es uno entre tantísimas opciones, fruto accidental de su proceso de edición? Al final, añade un aspecto que indica el valor que le da a la conservación de

---

<sup>1609</sup> El «*hasard objectif*» acuñado por André Breton y divulgado como uno de las grandes nociones del surrealismo, procede de una expresión de Friedrich Engels. Viene a indicar la concurrencia inesperada entre lo deseado por el individuo y lo que la realidad le ofrece.

<sup>1610</sup> *Ibidem*, p. 14.

la contingencia en esa disposición de las partes de su libro: quiere ser «fiel» al azar con el que lo circundante puede asaltar una labor crítica y cómo ello supone que sus textos muestren, además del caso literario examinado, un panorama circunstancial de época. El propio carácter aleatorio de la llegada de esos «estímulos exteriores» es la que ha estructurado tal heterogeneidad de porciones.

Frente a éstas, hay otra opción quizá más elemental y que, por eso, puede comprender más fácilmente esa «unión» interna de la mayoría de títulos ensayísticos. En uno de sus primeros libros de ensayo, Fuster esclarece por qué ha escogido los dos artículos que lo componen y, por tanto, su ensamblaje en un mismo libro. Para razonarlo, dilucida cuál es la relación entre el autor y sus textos, intentando mostrar así aquello que unifica esencialmente todos sus escritos. Pues, a pesar de sus divergencias internas y circunstanciales, todos pertenecen a una sola obra, la que escribe un autor a lo largo de su vida.

[...] Un home, en tota la seua vida literària, no escriu sinó una sola obra, la seua obra. A desgrat dels canvis, de les contradiccions, de la varietat, de l'evolució que, pel temps, s'hi puga rastrejar, aquesta obra —junta o dispersa— és sempre una... i única. Ben mirat, els dos assaigs que van a continuació, podien haver estat uns altres, de meus: l'interès o la qualitat del llibre haurien variat; però el seu sentit profund, no. La unitat hi seria. Perquè la unitat, en la present ocasió, sóc jo; jo sóc tota la justificació que necessita —i que admet— el llibre.<sup>1611</sup>

Hace notar que la selección y, por tanto, el emparejamiento de ambas piezas ha sido una opción contingente, sin que ello modifique su inmutable «sentido profundo» que le proporciona su «unidad». Un sentido y unidad que permiten tal aleatoria selección, debido a su origen: el «yo» que los ha producido. Un «yo» que es la «unidad» y la «justificación» de ese libro. Tras definir el género en contraposición al «tratado», se sirve de ello para continuar esta visión del yo como escritor de una sola obra: cada ensayo es uno de los «capítulos» del «tratado» que cada autor lleva en sí.

L'assaig és això, una provatura que ha tingut algun resultat positiu. En realitat, un capítol del tractat que l'autor duu, en un projecte implícit, dins de si. Amb el temps l'anirà acabant. Cada línia que escriga serà una nova peça que vindrà a ajustar-se a les anteriors. Una forta coherència íntima ho ordenarà tot. L'obra —tota

---

<sup>1611</sup> Fuster, «Pròleg», *Les originalitas*, pp. 99-100.

l'obra, la sola obra<sup>1612</sup>— serà la més exacta constància d'ell mateix. Amb aquesta confiança vaig començar a escriure, un dia.<sup>1613</sup>

Es reveladora esta concepción según la cuál cada nota, cada artículo o apunte, —«cada línia»— es considerada como una tesela que va a subsumirse con las demás que el autor ha ido escribiendo. La sola procedencia de ese yo que los ha emitido es la que da tal unidad esencial que hará coherente ese cúmulo de escritos: «Una forta coherència íntima ho ordenarà tot» y, por eso, constituirá la proyección de ese sujeto: «la més exacta constància d'ell mateix». Esta concepción trae consigo el aviso primigenio de Montaigne: «[...] soy yo mismo la materia de mi libro, [...]»<sup>1614</sup>. El sujeto cohesionará esa dispersión de partículas heterogéneas, tal disparidad de fragmentos cobran sentido dentro de un mismo recinto, precisamente, porque han surgido de esa subjetividad y se han conformado desde su perspectiva específica. Cada una de esas piezas serán distintas facetas de su voz, derivadas de una mirada sobre lo circundante desde un mismo sujeto que se ha servido de las distintas formas que le han hecho falta para cumplir su función.

Pero quizá es en el *Diccionari per a ociosos* donde Fuster consigue dar su mayor ejemplo de la precisa configuración de un conjunto de ensayos, que hace posible confluir lo disgregado, otorgándole así un sentido global que multiplica el significado interno de cada pieza. O sea, el perfecto equilibrio y el máximo desarrollo de esa doble orientación que existe en todo conglomerado ensayístico: la tensión centrípeta y la posibilidad centrífuga. La autosuficiencia de cada ensayo y su potencial capacidad de trazar relaciones con otros textos semejantes y, entre todos, contribuir a un discurso colectivo e insospechadamente coherente que excede el sentido individual de cada uno y, sin embargo, este discurso global no sería posible sin cada una de esas piezas exentas, esas parcelas soberanas y su sentido autárquico.

La adopción de la estructura de diccionario es quizá la que permite que aumente este equilibrio entre las dos orientaciones que rigen todo libro de ensayos, combinando la aparente e inmediata percepción de la arbitrariedad de su orden mas, tras esto, la progresiva sugestión de una armonía congruente que emana de éste

---

<sup>1612</sup> Quizá en esta expresión, extraña al catalán, se está apuntando a la expresión latina: «*sola fide*» o, cuanto menos, al adverbio latino «*sola*» en tanto: «sólo por», que en este caso sirve para justificar la doctrina protestante de la justificación por la fe: «*sólo por* la fe». Es posible que aquí se sirva de ello para expresar que «toda la obra», «*sólo por* la obra» ésta: «será la més exacta constància d'ell mateix».

<sup>1613</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>1614</sup> «[...] Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon libre [...], Montaigne, «Al lector» [«Au lecteur»], *Ensayos*, pp. 5-6.



mismo. Quizá por esa misma captación o encarnación de la contingencia con la que la conciencia dirige su atención hacia diversos temas, por ese respeto a su verdadero devenir sobre sucesivos objetos heterogéneos y, por ello, logrando esa atrayente variación, inherente al apetito de todo «ocioso», para salvar de la monotonía. Y, al mismo tiempo, siempre puede acechar la sospecha de la verdadera «necesidad» de ese orden, disfrazada bajo la especie de mera arbitrariedad fortuita: ¿no será un orden calculado para determinar un circuito adecuado para un fin, progresivo en lo que va proponiendo y delicadamente ameno para su lector?

En su nota inicial explica esta grácil composición del conjunto: separa el término «diccionario» de su habitual significado como género técnico y lo rebaja a mero salvoconducto para justificar la simple ordenación alfabética de cada uno de los textos. Por eso desvela la «incoherencia» temática de esa gavilla de escritos, a lo que se añade su irregularidad formal y su consecuente falta de euritmia —aunque ya se sabe que, igual que sucede con los escritos de toda una vida, una «coherencia íntima» le dará su orden. El aviso con el que deja caer discretamente la «catalogación» de su género sirve para advertir de la necesidad de comprender su «elasticidad» encubierta con la conocida, tópica y siempre aducida «modestia» del género; la que permite asumir tal heterogeneidad. Luego hace un repaso a sus libros anteriores y semejantes a éste —siempre regidos por ese empeño de concertar escritos divergentes de distinto género— y a sus criterios de ordenación: en dos casos es la cronología de su elaboración, debida a su índole de «dietario», y, en otro, una recopilación temáticamente estructurada que armoniza unos «restos aforísticos». Pero, en este caso, la distancia temporal de la producción de los textos hacía inviable el orden cronológico y la semejanza de los asuntos hacía «violenta» su clasificación por el parecido temático.

Ja des d'aquesta primera línia, vull desenganyar el lector respecte a l'abast del títol del llibre que té entre mans. La meva pretensió no ha estat —¿calia que ho digués?— de confeccionar un «diccionari». Com en altres ocasions, em limito a reunir en volum una sèrie incoherent d'escrits, diversos en el tema i d'extensió desigual, catalogables dins el gènere elàstic i modest de l'«assaig». En *Figures de temps* (Barcelona, 1957) i en *Indagacions possibles* (Ciutat de Mallorca, 1958) vaig utilitzar el sistema de presentar els meus papers en una ordenació cronològica, com a fulls de dietari, que de fet eren; en *Judicis finals* (Ciutat de Mallorca, 1960) vaig articular una petita col·lecció de residus aforístics en unes poques seccions, de relativa o remota unitat de contingut. Ni l'un ni l'altre no m'eren ara permesos. Els textos ací recollits daten d'èpoques molt disperses, i només a força de molta violència haurien tolerat una classificació per l'afinitat dels assumptes que hi tracto.

Per això, doncs, i a fi de mantenir unes aparences qualssevol de regularitat, m'he decidit per una tercera solució, ben còmoda: la d'encapçalar cada nota amb una paraula clau, i disposar-les segons la gradació alfabètica d'aquestes paraules. El truc no és gens nou, naturalment; més aviat compta amb alguns precedents il·lustres. Millor. De tota manera, per matisar l'índole del «diccionari», i per reduir-ne tot presumpte ressò ambiciós, li arrodoneixo el nom amb una irònica indicació dels destinataris: «per a ociosos». [...].<sup>1615</sup>

La opción del «diccionario» es destapada como un ardid para lograr esa apariencia de «regularidad» que determina inmediatamente la disposición del lector ante el texto, ayudada con la titulación de cada texto con una sintética —y por eso facilitadora y atrayente— «palabra clave» que sirve, además, para la excusa de su clasificación alfabética. Siguiendo esa necesidad de «modestia», que tanto caracteriza al género y muy especialmente a Fuster, informa al lector de los antecedentes en este uso bastardo de la estructura de diccionario. A lo que se suma la confesión de otra de sus estrategias, enfocadas siempre a hacer accesible el libro a su lector: esta connotación de un orden regular, como si anticipase un *mapa* del libro para hacerlo más previsible y restar incertidumbre —«*Diccionari*»—, queda atenuada con ese complemento, que casi distorsiona el término inicial, al volcar esta categoría de libro grave hacia el gratuito esparcimiento —«*per a ociosos*»—; evitando así que al lector pueda pesarle demasiado la connotación científica, circunspecta e interesada del nombre inicial.

No cabe duda de que esta elección de una «estructura de diccionari» sirve para «una lectura a mida dels gustos del lector», lo cual puede servirle para poder «establir un itinerari personal», o bien para dejarse llevar por una lectura lineal con la mezcla de temas graves y ligeros, que acaban ofreciendo «una simfonia molt a l'estil del gènere»<sup>1616</sup>. Éste es el «viatge de reflexió» al que invita este libro, mediante una operación bien calculada en distintas fases: «exposar les qüestions», «argüir exemples», «modular un discurs» junto a «les circumstàncies que hi concorren»,

---

<sup>1615</sup> Fuster, [«nota liminar»], *Diccionari per...*, p. 13.

<sup>1616</sup> «La forma d'organitzar el material assagístic és, de totes totes, un encert, perquè l'estructura de diccionari permet fer una lectura a mida dels gustos del lector, que pot establir un itinerari personal. Si llig el llibre de manera lineal, es trobarà amb unes anotacions de temàtica més greu i d'altres de tractament més lleuger i, tot plegat, conforma una simfonia molt a l'estil del gènere. [...]» Enric Balaguer, «Diccionari per a ociosos i els grans debats del segle XX» en Francesco Ardolino, Enric Balaguer, Anna Esteve, Josep-Vicent Garcia Raffi y Nel·lo Pellisser, *Prosa i creació literària en Joan Fuster*, València, Universitat de València, 2015, p. 42.

«matisar»... hasta la llegada a una «tesi final o a una simple parada» que como en todos los finales de todo ensayo: «podría continuar però que s’hi abandona»<sup>1617</sup>.

Para Imbert «la nobilísima función del ensayo» como el gesto de «poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor», ello lleva a describirlo como «una obra de arte construida conceptualmente», en tanto «una estructura lógica», pero en el que ocurre algo distinto en éste: «la lógica se pone a cantar...». Ante la posible incompatibilidad entre «concepto» y «poesía», acude entonces el factor de la unidad, pues: «el conferir unidad a algo es ya un acto poetizador», en tanto que «cualquier construcción está animada con un toque de poesía» en el momento en que «su unidad interior se ha hecho visible, fácil y placentera». Es decir que cualquier elemento conceptual: «sistemas filosóficos, enrollos matemáticos, hipótesis científicas, caracterizaciones históricas» podrían acabar convertidos en algo así como «poemas», únicamente por intercesión del «espíritu unificador». Eso es lo que le lleva a esclarecer finalmente que el ensayo es, ante todo, «una unidad mínima, leve y vivaz», en la cual, además de otras cosas, «los conceptos suelen brillar como metáforas»<sup>1618</sup>.

Paquette observa lo ya conocido: a este tipo de discurso le ha sido asignado «un statut pour le moins précaire», la mayoría de las veces, acusado de inclasificable. Es por ello que se la ha considerado demasiadas veces como: «la moins informée de toutes les formes»<sup>1619</sup>. No obstante, es obvio que no se lo podrá reducir a una mera:

---

<sup>1617</sup> «Diccionari per a ociosos mostra no sols unes opinions sobre els temes que aborda, ans l’autor ens acompanya en un viatge de reflexió. L’exercici passa per exposar les qüestions, argüir exemples que poden avalar una tesi o la contraria, modular un discurs que s’amera de les circumstàncies que hi concorren, matisar amb tots els ets i els uts fins arribar a una tesi final o a una simple parada que podria continuar però que s’hi abandona. [...]», Balaguer, «Diccionari per a ociosos i els grans debats del segle XX», p. 44.

<sup>1618</sup> «El ensayo es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza en anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal. Si se repara en esa definición más o menos corriente se verá que la nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor. El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente, es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar... “Donde hay concepto no hay poesía”. Pero el conferir unidad a algo es ya un acto poetizador. Cualquier construcción está animada con un toque de poesía cuando su unidad interior se ha hecho visible, fácil y placentera. Hay sistemas filosóficos, enrollos matemáticos, hipótesis científicas, caracterizaciones históricas, que se convierten en poemas por obra y gracia del espíritu unificador. Y el ensayo es, sobre todas las cosas, una unidad mínima, leve y vivaz donde los conceptos suelen brillar como metáforas.», Enrique Anderson Imbert, «Defensa del ensayo», *Ensayos*, Tucumán (Argentina), Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 123-123.

<sup>1619</sup> «Dans la typologie générale des formes du discours littéraire, l’essai n’a jamais reçu qu’un statut pour le moins précaire, confiné tantôt dans l’une des branches du discours enthymématique, considéré parfois comme l’un des modes de réalisation du discours plus proprement métonymique, ou renvoyé la plupart du temps comme inclassable. C’est dire qu’il demeure la moins informée de toutes les formes

«entreprise de vulgarisation de vérités autrement inaccessibles au lecteur». Es decir, se trata de una verdad abordada desde un particular modo, que está caracterizado por la naturaleza de las «relations essentiellement problématiques que le sujet entretient avec l'objet de sa réflexion», es decir las relaciones de sí mismo «à travers une série historique et culturelle»<sup>1620</sup>. Todo ello lleva a una descripción clara: «l'informel est sa forme» y es por eso que apenas tiene sus propios teóricos como sucede con otros géneros literarios pues, al fin y al cabo, se puede decir que, de alguna manera: «il est *théorie* de sa propre forme». Sus «modalités de réalisation» son transformadas en el ensayo por el «principe unificateur du JE» en algo así como «une structure signifiante qui le fonde comme genre spécifique»<sup>1621</sup>.

La disparidad de géneros textuales que es capaz de dejar entrar en su espacio, y la diversidad de las piezas de dimensiones bastante contenidas que constituyen en

---

et à ce titre ne saurait dans l'état actuel des recherches être abordé comme on aborde le roman, le conte ou la lyrique. [...]» [En la tipología general de las formas de discurso literario, el ensayo no ha recibido nunca más que un precario estatuto, confinado a veces en una de las ramas del discurso etimológico, considerado quizás como uno de los modos de realización del discurso más propiamente metonímico o devuelto la mayor parte de las veces como inclasificable. Es decir que sigue siendo la menos informada de todas las formas y así no será, en el estado actual de las investigaciones, abordado como se aborda la novela, el cuento o la lírica. (...)], Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 75.

<sup>1620</sup> «[...] L'essai ne peut être ramené au rang d'une entreprise de vulgarisation de vérités autrement inaccessibles au lecteur. Il est la vérité abordée d'une façon, caractérisée par la nature des relations essentiellement problématiques que le sujet entretient avec l'objet de sa réflexion (lui-même à travers une série historique et culturelle), entraînant chez le sujet une forte centration psychique qui lui interdit d'approcher son sujet comme une donnée scientifiquement analysable. Car, du point de vue de l'épistémologie de la connaissance, le processus par lequel l'homme devient capable de science est tel que toute introspection, précisément prônée comme "méthode" et "expérimentation" dans l'essai, réalise au maximum ces "difficultés de la décentration" dont parle Piaget, décentration qui peut seule aboutir à la connaissance scientifique. [...]» [(...) El ensayo no puede ser reducido a la categoría de una empresa de vulgarización de verdades de otro modo inaccesibles para el lector. Es la verdad abordada de una manera, caracterizada por la naturaleza de las relaciones esencialmente problemáticas que el sujeto mantiene con el objeto de su reflexión (él mismo a través de una serie histórica y cultural), resultando en el sujeto una fuerte concentración psíquica que le impide aproximarse a su sujeto como un don científicamente analizable. Ya que, desde el punto de vista de la epistemología del conocimiento, el proceso por el cual el hombre se hace capaz de hacer ciencia es el mismo que toda introspección, específicamente promovida como "método" y "experimentación" en el ensayo, realizando al máximo estas "dificultades de la descentración" de la que habla Piaget, descentración que puede solo resultar en el conocimiento científico. (...)], *ibidem*, p. 81.

<sup>1621</sup> «[...] D'où il résulte que l'informel est sa forme et qu'il n'a pas, comme le roman, le conte ou la tragédie, ses théoriciens: il est *théorie* de sa propre forme. Le lyrique et le discursif, qui sont ses modalités de réalisation, il les transforme par le principe unificateur du JE en une structure signifiante qui le fonde comme genre spécifique. Le discursif communique ainsi au langage le caractère projectif de sa relation à l'objet de sa réflexion, et la poésie qui en est le produit devient célébration de la pensée.» [(...) De ahí resulta que la informalidad es su forma y que no tiene, como la novela, el cuento o la tragedia, sus teóricos: él es *teoría* de su propia forma. Lo lírico y lo discursivo, que son sus modalidades de realización, las transforma por el principio unificador del YO en una estructura significativa que lo funda como género específico. Lo discursivo comunica así al lenguaje el carácter proyectivo de su relación con el objeto de su reflexión y la poesía que es su producto se convierte en celebración del pensamiento.], *ibidem*, p. 84.

las que el ensayo se suele producir, hace que sea necesario ese factor unificador que aúne tal variedad material de los textos y de sus formas, para organizarlas en los títulos, esas estructuras que los aúnan orgánicamente. Ese imán que congrega esa diversidad vuelve a ser el yo ensayístico, la subjetividad que los produce y que los impregna, la misma mirada que se proyecta y la misma conciencia intencional que va hacia sus objetos.

## UNA CONCIENCIA INTROSPECTIVA DEL GÉNERO

Se ha ido viendo que el ensayo presenta una inclinación que podríamos llamar «metalingüística» (o «meta-referencial») inherente a su género. Es fácil comprender que debe ser un reflejo propio de la primera crisis de la modernidad, en la que el género acaba cuajando con Montaigne —a pesar de la multitud de posibles antecedentes y a pesar de sus derivaciones y cambios posteriores. Cualquier repaso a algunos ejemplos artísticos de esa época —especialmente unos años después de los *Essais*— podrían dar cuenta de esta inclinación a la explícita auto-referencia al propio objeto artístico, franqueando algo tan contrario a todo «pacto de ficcionalidad» como hacer evidente tal ficción dentro de la ficción misma, señalando el carácter de constructo de su producto; su consabida artificiosidad en el único lugar en donde no podía hacerse obvia: en el artificio mismo. En todo momento histórico en que ya ha quedado afianzado un determinado género o modelo artístico, es fácil que el autor se vea llamado a atender o valorar directamente su artefacto y los materiales con los que se ha elaborado, ya sea por saturación ante la preponderancia de ese paradigma alcanzado o ya porque no hay riesgo al hacer patente los mecanismos de su elaboración, por lo afianzado que está ese modelo<sup>1622</sup>.

De modo que, ya desde Montaigne, en el ensayo hay una necesidad insaciable de reflexión sobre la propia escritura y su encaje como género, muy en consonancia a

---

<sup>1622</sup> Sobra señalar más casos, semejantes a los *Essais* (1580-1592), pero quizá sirva recordar la aparición del propio Velázquez pintando... ¿el propio cuadro de *Las meninas?* (1656) o la escena de Sansón Carrasco advirtiendo a Don Quijote de su fama por la publicación de la primera parte de *El Quijote*, así como sus múltiples juegos de auto-señalación de la propia ficción narrativa que en esa primera parte aparecen: la autoría de Cide Hamete Benengeli o la recreación de casi todos los géneros narrativos de su tiempo... (1605-1615); y, finalmente, la representación teatral organizada por Hamlet para recrear el asesinato de su padre y así delatar al rey Claudio, el hermano fratricida, en el Acto III de *Hamlet* (c. 1599-1601).

esa consustancial autorreferencia del propio yo. Pues, en tanto que es una subjetividad que se formula escribiendo, tan frecuente es la interrogación por el yo, como lo es por los presupuestos desde los que se escribe para entrever si existe algún paradigma genérico que se trasluzca en ese ensayo que se está realizando a la vez que se está considerando. Tal especulación sobre el propio quehacer literario con el horizonte de sus posibles parámetros genéricos es, quizá, consecuencia de la poca determinación del ensayo como género y sus particularidades, lo que lleva al autor a interrogarse con frecuencia sobre su escribir dentro de ese mórbido y lábil modo genérico. Aunque también puede ser un recurso del que dispone el yo ensayístico para reafirmar ante sí mismo este género por el que ha optado y que suele parecerle evanescente e inasible. A la vez que debe ser un recurso para hacer notar la peculiaridad de éste a un lector que, seguramente, no disponga de una noción muy definida sobre tal género y cuyo conocimiento serviría para prevenir su expectativa y sosegar su entrada en el texto que se le propone. La «fácil flexibilidad del curso de los pensamientos del ensayista» es lo que le reclaman que sea capaz de «una mayor intensidad» respecto a la del «pensamiento discursivo». Porque «el ensayo no procede, como éste, ciega y automáticamente», más bien, lo que hace el discurso ensayístico es que «a cada instante tiene que reflexionar sobre sí mismo», como acierta a detectar Adorno<sup>1623</sup>.

#### EN LOS TEXTOS LIMINARES

Toda esta tendencia a pensar en el género que se está usando, tanto para sí mismo como, sobre todo, para el lector: predisponiéndolo al trazarle el mapa mental de este género tantas veces desconocido, alcanza otra vez en los numerosos textos liminares de Fuster unos casos particularmente paradigmáticos por su precisa intensidad, la lucidez de sus asertos y la persistente voluntad explicativa. Ya se ha ido comprobando la transparencia con la que ha pretendido siempre mostrarle a su lector, casi didácticamente, la índole del género que le permitía escribir de esa manera y configurar los distintos volúmenes en que los reunía. Una sencillez que busca hacer obvio un reconocimiento de los componentes de su género y que, por reflejo, delata

---

<sup>1623</sup> «[...] La fácil flexibilidad del curso de los pensamientos del ensayista le obliga a una mayor intensidad que la del pensamiento discursivo, pues el ensayo no procede, como éste, ciega y automáticamente, sino que a cada instante tiene que reflexionar sobre sí mismo. [...].», Adorno, «El ensayo como forma», p. 33.

una consistente y acendrada conciencia del género que está usando. Ahí está, ni que sea, algo tan elemental como la expresa identificación de sus textos con la denominación de «ensayos» o el repetido recordatorio de que Montaigne es el iniciador del género<sup>1624</sup>.

El prólogo de *Causar-se d'esperar*<sup>1625</sup> es una ocasión en la que puede comprobarse ese prurito por esclarecer el modo literario en el que va a adentrarse el lector. En este preámbulo apenas dedica espacio a la particularidad del libro que está presentando y dedica casi la totalidad de su notable extensión a que el lector comprenda las condiciones de este género que le han permitido conformar este conjunto de escritos. Para hacerlo, toma un verso de Ausiàs March (cuya poesía conoció intensamente y de la que fue divulgador<sup>1626</sup>) como pretexto, porque en él aparece la palabra «assaig», obviamente en su sentido recto como *tentativa* o *prueba*, pero que le sirve para fijarse en la perífrasis que el poeta relaciona con este sustantivo. Transmuta ese verso a la lógica *metaliteraria* que pretende Fuster: el texto «ensayístico» encuentra su «causa» —«*se causa*»— en una «espera», en una cierta «esperanza» de conseguir alguna cosa a partir del «movimiento» al que da pie cualquier *ensayo* humano. Como es habitual, atenúa el habitual aire trascendente de la palabra «esperanza» y aporta otro término que es el que supone que para el poeta connotaba ese «esperar»: la «confianza», que es la que impulsa y temple cualquier tipo de acción.

«...*Car tot assaig se causa d'esperar*»<sup>1627</sup>, diu un vers d'Ausias March<sup>1628</sup>. I en efecte: tot *assaig humà*, qualsevol *intent* que l'home pugui emprendre —«assaig»,

---

<sup>1624</sup> Entre tantas, valga esta: «[...] L' "assagista-pont" és una figura històrica "programada" per a una etapa històrica molt determinada. Començà amb Montaigne, si val la fita. [...]», «Introducció», *Obres completes IV. Assaig*, I, p. 19.

<sup>1625</sup> Su primera edición fue: *Causar-se d'esperar*, Barcelona, Edicions 62, 1965 y ha merecido sólo otra (*Causar-se d'esperar. El món de cada dia*, Barcelona, Edicions 62 y Edicioners Orbis, 1984), pero por alguna razón no fue incluido en las primeras obras completas: *Obres completes IV. Assaigs*. Barcelona, Edicions 62, 1975 y *Obres completes VI. Assaigs*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1991, ni tampoco en las últimas Obras completas: *Obra completa de Joan Fuster, vol. II, Assaig*, I, ni *Obra completa de Joan Fuster, vol. III, Assaigs*, II ([ambos] Barcelona, Edicions 62 y Universitat de València, 2011).

<sup>1626</sup> Por ejemplo editando una antología de sus poemas: *Ausiàs March. Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, 1959.

<sup>1627</sup> Pertenece al v. 16 del poema XVII conocido por su primer verso: «Si Déu, del cors, la mi' arma sostrau» de Ausiàs March (1400-1459): «D' Amor ho dich, qui'm trenqua lo pensar / que per null temps seré per vós amat, / e per açò yo'm trob desesforçat / *car tot assaig se causa d'esperar*.». Ni que decir tiene que este título tomado de este verso ha causado innumerables ultracorrecciones por confusión del extraño verbo junto al infinitivo: «causar-se d'esperar», que junto a su contexto lleva interpretarlo por: «cansar-se d'esperar». Por ejemplo, en la última edición de su tan traído y llevado *Nosaltres, els valencians* (Barcelona, Edicions 62, 2011.) se produce esta confusión en una reseña del autor y su obra en su contraportada.

ací, equival a *temptativa*—, s'origina o «es causa», sempre, en una forma concreta d'*esperar*. Sota els mòbils clars de cada acció, de la més insignificant i de la més sublim de les accions, s'amaga un gra d'*esperança*, que les permet i les anima. Obrem perquè «esperem»: perquè esperem aconseguir tal o tal altra cosa amb el nostre gest, amb el moviment que iniciem. Potser la paraula «esperança», tan macerada, resulta una mica fora de lloc en aquest punt: no ho sé. Sembla suggerir perspectives patètiques, majestuoses, importants. «Esperança» és un terme que els escriptors romàntics han depravat definitivament, i ja no gosaríem emprar-lo sinó amb molt de compte. De fet, amb el verb «esperar», el poeta de Gandia *només* es refereix a una predisposició psicològica normal i corrent: a la confiança —repeteix la definició de Fabra— «que allò que desitgem ha de realitzar-se». Confiem que «allò que desitgem» serà gros o petit, decisiu o mediocre, brillant o apagat: tant se val. Ara: sense la confiança de poder-ho realitzar, no ho *intentaríem*, no ho *assajaríem*. Si no hi ha *esperança* —esperança de reeixir-hi<sup>1629</sup>—, ¿quin sentit tindria començar i insistir? El desistiment, la paràlisi, les convencions passives ens impedirien fer res... L'observació del vell Ausias, como podem veure, tradueix una obvietat aclaparadora. És una evidència trivial. Ho és tant, que fins i tot peço d'ingenu en exhumar-la. Tanmateix, el vers té gràcia. «...*Car tot assaig se causa d'esperar*». Sí: fa bonic. La llengua antiga, la dicció concisa, el pas sever del decasíl·lab, li atribueixen una aparença saborosa, i la idea en surt ennoblida: gairebé no fa la impressió de trivialitat que ens sorprenia en analitzar-la. Misteris de la poesia! I he pensat que ben bé podria aprofitar-me'n per posar títol a aquest llibre.<sup>1630</sup>

Es un rasgo habitual en él afirmar que está glosando un planteamiento «obvio y trivial», que casi es «ingenuo» hacerlo y, sin embargo, poner el foco en lo elemental, clarificándolo al lector, es una de sus estrategias más frecuentes y que consiguen ese particular acercamiento a su lector. La «esperanza» o «confianza» que incita un «obrar» hacia un objetivo del que se espera salir con éxito se comprende como la lógica del *ensayar*, que siempre *se causa* por un *esperar*. Aclarado el título, se ve llamado, como es preceptivo en todos sus proemios, a hacer comprender al lector la índole heterogénea de los escritos del agregado que presenta, como prevención para que se admita esa peculiar unidad —un precepto que ya se vio como el libro de ensayos necesita cumplir en su prólogo. Pero, en este caso, lejos de buscar algún factor intrínseco que pudiera acreditar tal anudamiento, opta por subrayar y hacer bien patente su verdadera desarticulación y la falta de cohesión profunda de este haz de escritos yuxtapuestos.

<sup>1628</sup> Fuster no acentúa el nombre del poeta a lo largo de este prólogo porque opta por la pronunciación con el acento tónico sobre la [í]: [awzíás]; en lugar de la acentuación sobre la [á], más aceptada actualmente: «Ausiàs» [awziás].

<sup>1629</sup> El verbo *reeixir* no tiene equivalente verbal en castellano, pero su raíz etimológica y su sentido, parten del *exitus* latino (salida) y comparte su sentido actual y etimológico con el sustantivo *éxito* castellano y aunándolos, puede convenirse que su equivalente sería: *salirse con éxito* y sus formas equivalentes.

<sup>1630</sup> Fuster, «Pròleg», *Causar-se...*, pp. 9-10.



El llibre que el lector té entre mans, com alguns altres meus, està constituït per una acumulació de papers diversos en tema, en estructura i en intenció. L'heterogeneïtat del conjunt, no cal que la justifiqui: ja la presento en el seu descabdellament<sup>1631</sup> real, com una successió de notes d'un dietari més o menys regular, al qual aplico, de fa anys, moltes reflexions, moltes intemperàncies i moltes febleses intel·lectuals. [...].<sup>1632</sup>

No obstante, como antes contó que había hecho en otros casos, usa un esquema genérico que le sirve, en el fondo, para dar sentido unitario al fajo de textos: el del «dietario», con el que —siguiendo esa reglamentada modestia— avisa que ha dejado afluir sus cavilaciones en toda su dimensión: ya sea en sus aciertos como en sus excesos o carencias. Así lo remarca más adelante, volviendo a perseverar en que la sola «materialidad del volumen» es la que ocasiona tal cohesión y cuya disgregación esencial es la que hacía difícil la búsqueda de un título —labor en la que siempre confesó no ser demasiado imaginativo, ¿quizá por la propia problemática de la unidad de cada libro?<sup>1633</sup>. Siguiendo con la descripción atenuante de los textos que lo componen, vuelve a recordar lo primordial subrayando el nombre del género y su «genealogía».

[...] En fi... I un recull de textos divergents i despreocupats, units per la sola materialitat del volum, no és gens fàcil de batejar. El passatge d'Ausias March em vingué a la memòria: «...*car tot assaig...*». D'això que jo escric —proses divagatòries, de tímida especulació, oscil·lants entre la ironia i la bona fe—, els experts solen dir-ne «assaigs». És una denominació que, com a mínim, ens remet genealògicament a Michel de Montaigne, patró i mestre del gènere —i no dic «geni», perquè en aquest ram la genialitat és impossible, almenys, inadmissible. «...*Car tot assaig...*». [...].<sup>1634</sup>

El recorrido didáctico se completa: la índole del ensayo que da el título, la configuración disgregada, el carácter interno de cada pieza y, al fin, remacha su adscripción al género, recordando su «patrón y maestro», ya que no «genio», dando así un rasgo indirecto más de un género en el que la «genialidad» le parece ajena a su quehacer. Mas, en el último tramo, profundiza un poco más en la caracterización que ha iniciado al mencionar el título y complementa esa «espera» que mueve al ensayo y

---

<sup>1631</sup> «descabdellament» de «descabdellar», cuyo equivalente castellano es *desovillar* y su abrupta sustantivación sería *desovillamiento*. Sería sinónimo de *desenredado* pero en el sentido de *deshecho*, *desordenado* o *desbarajuste*.

<sup>1632</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1633</sup> Así lo confiesa al comentar la elección de uno de sus títulos: «[...] Josep Palàncios em va suggerir el títol de *Babels i babilònies*, i així va sortir al carrer. Potser era un títol tautològic, però jo sempre he estat poc imaginatiu en aquest terreny i em va semblar bé. [...]», Fuster, «Introducció», *Obres Completes 6, Assaigs*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1991.

<sup>1634</sup> Fuster, «Pròleg», *Causar-se...*, p. 10.

la que caracteriza a otros géneros literarios y de prosa de idas. La distinción radica en que la ensayística se concentra sólo en ese «causarse de esperar» y no fija su objetivo más allá de tal «espera». Por eso juega a la tautología y entiende que el ensayo está en ese gesto mismo de *esperar*, es decir: «ensayar, tentar, intentar o probar». Mientras que en los otros géneros tal «espera» es distinta en tanto que su probatura termina formulando una «obra acabada», su tentativa culmina configurando un objeto del todo logrado, «algo más» que esa «tentativa» esperanzada.

El fet de *causar-se d'esperar* salta a la vista, i d'una manera singular. Podria dir-se que un poema, una novel·la, un tractat de metafísica, un drama, no tenen tampoc una altra *causa: esperar*. No hi ha dubte. Amb l'assaig és diferent: l'assaig no solament «es causa d'esperar», sinó que no passa d'aquí. L'essència de l'assaig és l'«assaig»: ser temptativa, intent, provatura. El poema i la novel·la, el tractat de metafísica i el drama, naixen d'una *esperança* —s'hi *causen*—: en tant que obres acabades, però ja són alguna cosa més, una *realització*. L'assaig, en canvi, no *acaba* mai: en si, es redueix al pur procés de buscar, d'esbrinar, de fer hipòtesis o de desfer-ne. El resultat final, quan n'hi ha, no pretén presentar-se amb el menor èmfasi definitori ni assertiu. De vegades podrà semblar-ho. No. L'assaig es resigna a ser humaníssimament provisional: subjecte a contínua rectificació, contradient-se a estones, cautelós o atrevit, sempre conscient de la seva deficiència. [...].<sup>1635</sup>

Los otros géneros, aunque nacen de la misma esperanza y se emprenden como probatura para lograr algo, terminan convirtiéndose en una «*realización*», en la consecución de una búsqueda. A diferencia del ensayo, que prolonga indefinidamente tal probatura porque su entidad está en ese «proceso» activo de «búsqueda, averiguación» o lanzamiento y evaluación de «hipótesis» y no tanto en el logro de un «resultado final». Es así como recae en lo que ya se identificó como rasgo de este género como «ficción de conciencia intencional», o sea: un «proceso» hacia un objetivo en el que su centro está en ese curso, más que en el alcance de un objetivo o producto último de tal operación. No obstante, ya se dijo que siempre debe haber *algo* que se espere lograr y dar al lector en forma de resultado, que incite tal «espera» y «confianza», tensando ese proceso intencional. Pero el «resultado final» del ensayo, además de ser secundario respecto al proceso, adquirirá las características de un resultado *abierto*, por fidelidad al quehacer humano, esto es, siempre contingente: «provisional» y consciente de su «deficiencia». Todo lo contrario de lo que entiende como el «resultado» de los demás géneros, siempre con un carácter más *concluso* en

---

<sup>1635</sup> *Ibidem*, p. 11.

tanto que probatura discursiva que alcanza un aspecto de una elaboración consumada que queda ya fijada.

Es por ese carácter de proceso que nunca se resuelve, que cree que en éste esa «esperanza», citada como base de todo «obrar» especialmente si es literario, adquiere su máxima ocasión. Pues concibe el «ensayo», no sólo como esa motivación para *esperar* sino que es esa misma «espera», la cuál se orienta hacia ese objetivo último siempre abierto.

[...] ¿I l'esperança, doncs? Em sembla que és més *esperança* que cap altra: una *esperança* que se sap útil en la mesura que no s'esgota. L'assaig es *causa d'esperar*, i és *esperar*. Allò que «esperem» en escriure un assaig —quatre línies o cent pàgines, l'extensió no hi té res a veure— és obtenir de nosaltres mateixos un esforç de comprensió envers dels homes, envers les coses, envers els fets, envers el temps. I aquesta ha de ser, necessàriament, una operació perpètua<sup>1636</sup>, reiterativa, insaciable. Cal començar de nou, a cada instant, amb una excusa o amb una altra. I això que «esperem» obtenir de nosaltres mateixos, «esperem» obtenir-ho també del lector. *Car tot assaig...*<sup>1637</sup>

Lo esperado será, pues, ese «esfuerzo de comprensión» hacia lo circundante, aquél que supone siempre la vivencia subjetiva de los discursos dados y la consecuente inclinación hacia su desacato. Pero Fuster vuelve a precisarle a su lector que es un proceso abierto porque es perenne: una «operación perpetua» y circular, porque siempre recomienza a partir de las distintas incitaciones que motivan esa intención comprensiva, justamente porque el género se sabe indiscernible de la contingencia subjetiva que hay detrás de tal «esfuerzo comprensivo». Es entonces cuando da la última pista del género, pues tal «esfuerzo» es el que se espera tanto del yo ensayístico como del lector que recibe su discurso. Se sabe que tal proceso sólo cobra sentido si logra incorporar al lector a ese mismo curso meditativo, compartiendo el esfuerzo para alcanzar algún limitado entendimiento de las cosas.

De este grupo de autores, hay pocos prólogos que lancen una mirada a su propio género desde una voluntad tan netamente explicativa para disponer con precisión a su lector ante el libro que viene, con un esfuerzo por definirlo sin aristas y

---

<sup>1636</sup> Esta «operació perpètua» suena bastante a la «orgía perpetua» con la que Flaubert definía la relación con la literatura (y que Vargas Llosa tomó como título de su ensayo homónimo), no sólo por el adjetivo coincidente, sino por este sentido de proceso indefinido que permite la obra literaria: «La única manera de soportar la existencia es dejarse aturdir en la literatura como en una orgía perpetua. [Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle]», Gustave Flaubert, «Carta a Mlle. Leroyer de Chatepie», 4 setiembre 1858.

<sup>1637</sup> *Ibidem*.

con toda la transparencia de que es capaz. En Fuster, este momento vital en que éste se decide por el ensayo, esta «tria genèrica» se convierte en algo así como «una manera d'explicitar la seua mirada ahora que la construeix» y en tanto que es consciente de esta «manera de mirar que és el gènere literari» se convierte en un factor inicial que determina toda su escritura. No es ya una elección formal, sino «una cristal·lització de la mirada en la cal·ligrafia», pues en esta discusión en torno a «la forma literària de la mirada» es, entonces, el momento en que: «tot escriptor defineix el seu mirar»<sup>1638</sup>, de ahí que esclarezca y vuelva a dar a conocer su elección en cada uno de los prolegómenos que presentan sus distintos libros ensayísticos.

Al encabezar otro conjunto especialmente mixto como el de *Actualidades*, García Calvo también necesitará trazar un prólogo en el que trata de dar cuenta de esa conflictiva unidad del libro de ensayos. Para eso, hace lo mismo que Fuster hacía en el caso de *Causar-se d'esperar*: afirmar de antemano el carácter discordante y la aparente yuxtaposición de esta reunión de escritos dispares. Mas, al hacerlo, incide en esa distancia temporal en la producción de las distintas piezas —cosa que también sirvió a Fuster para optar por la estructura de «diccionario» en *Diccionari per a ociosos*. Pero lo hace remarcando aún más la problemática de esta divergencia temporal, indicando que es tanta que han sido *otros yoes* distintos a su actual yo, los que lo han escrito, unos «antepasados» de sí mismo, lo cual pondría en duda el hecho mismo del sentido y el derecho de agruparlos y publicarlos nuevamente.

A pesar de todo, ha incurrido en ello y se da a su público esos textos y ello justifica la *ilegítima* maniobra. Es luego cuando —siguiendo la norma— vuelve a excusarse, mas esta vez aprovecha para caracterizar el rasgo que comparten cada uno de los escritos y que, como en tantos casos, dan sentido y cohesionan tal cúmulo, a la vez que revelan el significado un tanto hermético de su título. Ese rasgo es el de la «actualidad» de las cuestiones sobre las que decide escribir con la función propia del ensayo: la del enfrentamiento con el discurso del poder —su desacato— que, al fin,

---

<sup>1638</sup> «Aquest procés de decantació fa pensar que, independentment que la literatura contemporània es caracteritza per l'esvaïment de fronteres entre els gèneres i les formes literàries, pel que fa a la figura de l'autor, la tria genèrica —amb totes les seues textures interpenetrades i interpenetrables— no deixa de ser una manera d'explicitar la seua mirada ahora que la construeix. I la consciència d'aquesta manera de mirar que és el gènere literari forma part d'aquelles decisions prèvies a l'escriptura d'una obra que la configura des de dins. No es tracta, al capdavall, d'una tria formal, perquè no és segur que siga una opció, sinó que es tracta més aviat d'una cristal·lització de la mirada en la cal·ligrafia. En la seua discussió amb la forma literària de la mirada, tot escriptor defineix el seu mirar. I en aquests anys, Fuster es troba, precisament, decidint-ho, decidint-se com a escriptor.», Antoni Martí Monterde, «Introducció» en Joan Fuster, *Les originalitats*, Alzira, Bromera, 1999, p. 12.

siempre se revela como una desigual batalla. Es, por tanto, la «actualidad» de una cuestión, pero también de una acción a la que se dedica una conciencia que está siempre a la búsqueda de esa «fórmula feliz» que consiga desmistificar las «ideas dominantes».

Tratar de disculpar una recopilación de escritos ocasionales no tiene mucho qué ni para qué, y menos cuando uno se arroga, sin creer en él, el derecho de disponer de los papeles de los varios antepasados que en aquellas ocasiones los escribieron, como si, por el hecho de que ellos lleven su mismo nombre, fueran suyos. En fin, es el público, al parecer, el que le da a uno ese derecho; y desde luego, si uno los publica, es porque cuenta con que hay gente que debe de tener interés en usarlos y leerlos. Así que con eso baste.

Más habría tal vez que intentar disculpar aquí el hecho mismo de que, ya uno o ya los otros, hayan escrito y sigan escribiendo cosas de actualidad, penosas escaramuzas de la guerra contra Leviatán, que está siempre perdiéndose, si no perdida desde siempre, torpes pedradas de honderos menos animosos que David contra la frente de Goliath, laboriosas búsquedas de la fórmula feliz que denuncie la mentira de las ideas dominantes. Pero ¿qué?: cuando ellos o yo mismo los escribíamos, era porque no estábamos del todo convencidos de su inutilidad. Al fin y al cabo, ¿no decimos que el dominio del Señor Eterno no puede mantenerse si no es renovado cada hora las caras y los modos de su mentira y su dominio? ¿No está en cada mudanza de un gobierno de los hombres o de una moda de sus mujeres, en cada proyecto de un contratista de obras para destruir un bosque ciudadano, en cada estupidez proferida por la boca de un ministro del Poder y también por la de la asistente de su secretaria, manifestándose la continuación del engaño y el sometimiento de la vida a las ideas, que son su muerte? ¿No es la actualidad acaso la epifanía propia de la eternidad?<sup>1639</sup>

Aunque el enfrentamiento se conozca en su descomunal desigualdad, se sirve de su último ejemplo mítico con esa doble capacidad de trazar tal desequilibrio de fuerzas pero, a su vez, la posibilidad del éxito del contendiente más inferior. Por eso se reafirma en que sus «penosas escaramuzas» —que trata en plural por esos otros «antepasados» de sí mismo que son también autores— han sido escritas a pesar de todo, porque pueden albergar alguna utilidad.

Entonces hace ver el otro sentido de esa «actualidad»: la de las realizaciones concretas siempre renovadas con las que el poder mantiene su dominio, con las que se *actualiza* en el doble sentido (que es uno mismo), en el temporal: en tanto que renueva sus concreciones, sus producciones específicas y manifiestas; pero también en el sentido lingüístico que ya se citó: porque «pone en acto» su entidad, convierte en acción perceptible una parte del potencial que tiene latente ese poder y que suele

---

<sup>1639</sup> García Calvo, «Presentación», *Actualidades*, pp. 9-11.

aparecer en toda esa enumeración de manifestaciones que cita, alguna de las cuáles son el objeto de alguna de esas piezas.

Sin duda describe con eso la base de su búsqueda a través del ensayo, que es consustancial al género: desmistificar esos discursos que sirven para sostener el «engaño» y su consecuencia, el «sometimiento» que cifra con esa fórmula tan cara para García Calvo: «de la vida a las ideas», es decir, de esa oposición que se ha ido desgranando con distintas versiones y que son las que surgen de la confrontación de la «conciencia subjetiva frente al discurso establecido» y sus derivaciones: «lo perceptible frente a lo abstracto» o, al fin, de «la contingencia frente a la necesidad». Esas «ideas» que, a lo largo de este libro, pero también de toda su obra, siempre ha querido evaluar por la «muerte» que imponen a la «vida».

Al final del fragmento define del todo el título y el factor unificador de esa diversidad de textos y, al fin, condensa lo ya dicho y pone luz sobre el sentido con el que la conciencia intencional del ensayo se dirige hacia las cosas: «¿No es la actualidad acaso la epifanía propia de la eternidad?». El interés del yo ensayístico por lo que le circunda tiene que ver con esta certeza: lo objetos que atiende pueden ser «actualidades» o actualizaciones de la «eternidad», de lo permanente, es decir: del poder, sus discursos, sus «ideas». De ahí la importancia de ese encuentro —esa «epifanía»— de la conciencia o del yo, con ese objeto que va a provocar su indagación y que es mucho más que su concreción actual.

#### CUANDO UN ENSAYO SE EXPLICA A SÍ MISMO

En los ensayistas de esta muestra, quizá no haya ningún libro de ensayos que en su integridad consiga encarnar la ostentación de su propio género: aludiéndolo sutilmente y explicándolo indirectamente, gracias a su estructura, a los distintos tipos de unidades que la componen y al modo en que se realizan internamente cada uno de ellos. Es el caso de *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité, cuyo rasgo principal está en hacer patente en el conjunto de su libro de ensayos, la propia generación del libro. Todo él, su distinción en cuatro secciones y la índole de sus unidades subsumidas en ella, está mostrando diacrónicamente el «estar haciéndose» de esta composición orgánica del libro. Al hacerlo, consigue contener y hacer manifiesta la dinámica de su cambio, la metamorfosis del conjunto en el trance de su realización.

El otro rasgo básico de este libro está en ser capaz de ir mostrando la mayoría de las características, estrategias expresivas y temas que constituyen el repertorio de posibilidades del género. Para empezar, su primera sección con el título de «I. Siete prólogos», compuesta efectivamente por nada menos que 7 prólogos, en los que se desarrolla esta pulsión autorreferencial hacia el libro que está presentando, pero también oblicuamente a su género y a sí misma en su relación con él. Después, en la segunda sección, llamada «II. A campo través», puede apreciarse lo que se presenta como 19 «capítulos» de ese complejo libresco y que suponen ese tipo de unidad textual que es la mayoritaria en el género: el «artículo» o el «ensayo» con sentido independiente pero que se complementa con los otros. En éstos, como tales ensayos, aparece la inherente gravitación de lo subjetivo y la aparición directa del yo ensayístico, a la vez que se presenta como un «discurso secundario» que habla de otros discursos, especialmente literarios, así como de otros objetos.

Será en la tercera, denominada «III. Ruptura de relaciones», en donde aparece un ejemplo de texto que aparenta pertenecer a otro género como puede ser el «diario» y que, sin embargo, es utilizado en lo ensayístico para centrar de nuevo toda la atención en el yo y en un momento de epifanía en su experiencia, contado en un texto del pasado y recordado en un presente en el que se muestra la crisis en la ejecución del libro y el anuncio de su «ruptura» con él, interrumpiendo la sucesión de capítulos. Es así como aparece la última sección: «IV. Río revuelto», en la que se colocan 192 de las notas que constituían un apunte súbito y seminal, que luego deberían servir para desplegarse en un texto amplio y elaborado en forma de artículo, que pasaría a completar la serie de «capítulos». Puede ser ilustrativo hacer mención de las dimensiones de cada sección del *El cuento de nunca acabar*, recordando el cómputo de páginas que lo componen, así como aquellas en las que se desarrollan, para así comprender la relevancia material de cada una de sus partes: «I. Siete prólogos», 34 páginas (7 prólogos, pp. 19-53); «II. A campo través», 144 páginas (19 capítulos, pp. 57-201); «III. Ruptura de relaciones», 14 páginas (2 textos, pp. 205-219) y «IV. Río revuelto», 92 páginas (192 apuntes, pp. 223-315). Así se compone este libro que logra servirse de distintos tipos de modelos textuales que suelen ser los habituales del ensayo y, a su vez, incorporar en ellos buena parte de las estrategias y habilidades del género.

De modo que es la tercera sección del conjunto, aquella en la que se consuma la «ruptura de relaciones» del yo con su libro donde éste se transforma

definitivamente. Para empezar, como se ha dicho, sorprende el aspecto de «dietario» en el que incluso aparece el epígrafe propio de ese tipo de prosa íntima, indicando el lugar y la fecha. Sin duda ambas referencias parecen, nuevamente, un mero dato de género y, sin embargo, toda la sección va a girar en torno a ambos parámetros. Pues en esta estancia del libro, desde la textura del dietario, se sitúa al yo en la cuestión central, por encima de la importancia del libro que quiere componer. Eso es así porque presenta dos textos gemelos que describen dos momentos de revelación en su vida; ambas experiencias y relatos se producen en ese mismo lugar y también en verano, pero con la distancia de dieciocho años.

En el más reciente, cuenta el momento en que ha decidido cejar en el empeño de darle plasmación definitiva a su libro y dejarlo en la situación en que ha quedado. Al iniciar el soliloquio da cuenta del libro, a su lector, como proceso que está en curso, usando la imagen fosilizada del «camino», sus «desvíos» y sus «encrucijadas», para recaer al fin en la fase de incertidumbre en la que se encuentra, con respecto a la consecución de su libro. Con todo esto, introduce en la lectura la magnitud de distancia —casi espacio-temporal— entre el inicio del conjunto y el lugar crítico en el que ahora se halla, con lo que logra poner en primer plano la idea de este libro como tal, la composición discursiva más que los objetos a los que pueda señalar. Ello será básico para informar sobre cuál es su sensación hacia este proyecto a medio hacer.

*El Boalo, provincia de Madrid, 21 de agosto de 1982*

Llevo mucho tiempo andando desde los prólogos acá. Me he desviado muchas veces, me he perdido otras tantas —unas asustada, otras cantando, como si llevara alas en los pies, sin importarme adónde iba ni si se me cogería la noche en el camino—, y de las que me he parado embotada o desfallecida, de esas sí que sería imposible sacar la cuenta. Entre tantas vicisitudes, ya no me acuerdo cómo era el libro que quería escribir, sobre todo porque a cada momento me parecía que lo quería escribir de una manera distinta. Llamarlo libro es el primer error: ha sido y sigue siendo un proyecto inconcluso. [...].<sup>1640</sup>

Remarca aún más esa distancia y afirma que si el propósito al emprender el libro fue uno, ahora, avanzado tanto trecho, está en pleno extravío e incluso recuerda el dinamismo inestable de este transcurso, pues la intención fue variando «a cada momento». Al retratar ese estado de indecisa confusión y revelar directamente que el

---

<sup>1640</sup> Martín Gaité, [*El Boalo, provincia de Madrid, 21 de agosto 1982*], «Ruptura de relaciones», *El cuento...*, III, p. 205.



conjunto —siempre, pero ahora manifiestamente— ha surgido con el sino de «proyecto inconcluso», queda todo focalizado sobre ese complejo que está en elaboración y en el que está a punto de quedar interrumpido. Más adelante, como ya anuncia el título de la sección, la ruptura se personifica como el final de un amor y sobresale la nitidez de la decisión como un hallazgo.

[...] Ha sido una de esas certezas fulminantes que rematan más tarde o más temprano todo proceso agónico y se imponen en cuestión de segundos, provocando una mezcla de liberación, estupor y desgarró. Ya está, se acabó. Igual que cuando ve uno cómo van sacando, rodeados de cuerdas, por el balcón de una casa largo tiempo habitada, los muebles que dejan una marca de sombra en la pared contra la que estuvieron apoyados tantos años; [...] «Adiós; tú por tu camino y yo por el mío, quién sabe si nos volveremos a encontrar». Y a partir de momentos como éstos, es cuando de verdad empieza la historia de aquello que se abandona, cuando cobra sentido y surge el deseo de contarla.<sup>1641</sup>

Alude así a la cuestión que ve en la determinación de su final (un límite o una escisión) y la posibilidad de comprender esa porción resultante, justamente porque ha quedado limitada: se refiera a la experiencia vital tras su final o, como aquí se sugiere, a la historia de algo, una vez que se ha producido su desenlace último. Al quedar ya limitada en su cuerpo definitivo, «cobra sentido» y es posible referirse a ella, «contarla».

Es así como empieza a confesar cuáles han sido los conflictos con ese libro, desde esa trasposición a la relación amorosa, volviendo a traslucirse una de las disyuntivas habituales: el libro le contraviene y, como un amor, se rebela y no deja que su natural contingencia sea empotrada en una forma «institucional» que la troque en necesidad y la haga durar más allá de esa fugacidad que le es intrínseca.

[...] El libro, a quien unas veces pedía que fuera una manera y otras de otra, se me ha enfrentado y ya rechaza abiertamente los cauces por donde lo quiero seguir metiendo para que dure más. Esto pasa siempre con los grandes amores, y es por lo que se estropean, porque la voluntad de institucionalizarlos y hacerlos durar está reñida con su misma esencia de fenómenos imprevisibles, con lo que en un primer momento tuvieron de apasionada revelación. Ahora veo bien claro que el verdadero argumento del cuento de nunca acabar, lo que me enamoró de él, era la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma. Y mi mayor error fue el de intentar dársela, negarme a admitir que eran unos amores imposibles y entregarme a ellos con el furor y la tenacidad de empeñarme en hacerlos posibles.<sup>1642</sup>

---

<sup>1641</sup> *Ibidem*, pp. 206-207.

<sup>1642</sup> *Ibidem*, p. 207.

Querer pasar a un libro con todos sus capítulos, donde se fije aquello que eran «fenómenos imprevisibles» y «apasionada revelación», contradiciendo así su misma índole, es lo que le ha pasado con «el cuento de nunca acabar»: no ha podido cristalizarlo en una «forma» que sea capaz de abarcarlo de verdad. La misma frustración que provoca un «amor imposible» que no puede cumplirse, ni hacerse necesario. Es así como ha llegado a comprender que la «solución» a esta imposibilidad de someterlo al orden del discurso está en ser coherente con su misma naturaleza y renunciar a proseguir la construcción de los capítulos hasta llegar a un colofón que siempre hubiera sido «postizo».

No sabía que la única solución estaba precisamente en abandonarlo, no en arrastrarlo cansinamente hacia un final postizo, hacia un descabello asesino dictado por la rutina y por el odio.

Y de repente esta tarde he tenido la revelación fulminante: ¡Basta! Me falta muchísimo, pero basta. No es que lo acabe, es que lo dejo. Lo dejo sin acabar. A las muchas traiciones que le he hecho no voy a añadir la de renegar del nombre que le puse en los mismos orígenes de la relación entablada.<sup>1643</sup>

Entonces vuelve a recurrir a la presentación de una escena (recurso que le es tan grato en todos sus ensayos) y vuelve a insistir en la «revelación» de esa decisión, mas ahora con el matiz del «abandono»: no es que se haya culminado, sino que hay una radical interrupción y una dejación definitiva. En ese momento comprende la congruencia de ello con el objeto de su ensayo, al recordar la segunda parte de su título: «de nunca acabar». En esta ocasión fronteriza, en el que el yo toma el protagonismo definitivo y está poniendo el foco sobre la gestación de su discurso, se anuncia derechamente el paso de la parte construida (los capítulos) a la siguiente por construir (los apuntes).

Pero antes de pasar a esta siguiente, sumerge la lectura a un nuevo giro: engasta ese otro fragmento de diario íntimo, casi especular del anterior, con semejantes parámetros pero situado en el pasado, casi dos décadas antes. Ese pasaje, que antecede con un texto explicativo que lo enmarca, es transcrito en cursiva para subrayar su carácter de pieza ensamblada. En ella relata otra «revelación», semejante a la que en el presente le ha hecho abandonar su proyecto y hermanada esencialmente con ésta, porque da cuenta de otra frustrante certeza: la imposibilidad de dar forma a

---

<sup>1643</sup> *Ibidem*, p. 210.

una vivencia pletórica. Inicia ese pasaje trazando de nuevo la escena —también vespertina— en la que ha advenido la epifanía.

*El Boalo, 31 de julio de 1964.*

*Ayer por la tarde di un paseo con la niña por la carretera, cuando empezaba a anochecer. Nos paramos a coger moras de una zarza, mientras pasaban unas vacas lentamente a nuestras espaldas, y el olor de las vacas, el sabor de las moras y el color que tenían en aquel instante las nubes se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y me flaquearon las piernas, como si hubiera bebido un filtro de eternidad. Luego, al separarnos de la zarza aquella, la cogí de la mano y me pareció como si ella también hubiera notado algo. [...] Era la amenaza de aquel corte inminente, de aquella despedida del día, lo que acentuaba el placer.[...].<sup>1644</sup>*

Esa sensación extática, en la que parece que la concurrencia de unos factores externos han venido a asumirse íntimamente, se alza como un emblema cenital que le perseguirá debido al desasosiego de no poder reproducirlo en lenguaje. Su hija comparece en esa ocasión como una exigencia para que comparta —y por tanto exteriorice— esa vivencia extraordinaria, cuya resaca la ha sumido en la «desazón».

*Me molestaba decirle una mentira, pero es que no podía aguantar la desazón que sentía desde que nos habíamos acostado, agrandada por el miedo de contagiársela si tenía que seguir respondiendo a sus preguntas. Era el vértigo de perder pie, como un terror a desprenderse y rodar por los abismos. Pensé que cuando pueda hablar con ella de mis miedos, habré perdido ya el de hacerle daño, pero en cambio también seré vieja. [...].<sup>1645</sup>*

La mañana siguiente se despierta muy pronto, antes de que lo haga la hija fisgona, y trata de escribir la vivencia: «sin deformación profesional alguna ni más propósito que el de apuntar las cosas en caliente para que no se las lleve la trampa»<sup>1646</sup>. Pero cuando está en pleno intento, sobreviene la misma cruda certeza que le ha asaltado cuando ha decidido desistir de su libro: lo inviable de representarlo por escrito. Su enunciado no puede ser otra cosa que algo ajeno a esa confluencia de fenómenos que le advinieron en ese instante sumo.

El efecto de ese desengaño se deja sentir directamente y, por eso, en su necesidad de autoanalizar su discurso, se da cuenta que «desbarra» y «desafina» — verbo que suele usar para denominar esta situación en la escritura como se ha visto.

---

<sup>1644</sup> Martín Gaité, [*El Boalo, 31 de julio de 1964*], «Ruptura de relaciones», *El cuento...*, III, pp. 212-213.

<sup>1645</sup> *Ibidem*, pp. 214-215.

<sup>1646</sup> *Ibidem*, p. 216.

De nuevo, afirma la incongruencia de su «cauce» discursivo para decir lo que necesita fijar, como le sucedía con su amor por «el cuento de nunca acabar» y da para ello otro verbo sumario que podría designar toda la sección: «he descarrilado».

[...] *¿Qué tendría que ver toda esa rutinaria monserga con lo que pasó ayer, que todavía no sé lo que es ni contra qué muro iba a romperse? ¿Cómo iba a reflejar ese tono discreto y apacible la picadura de lo eterno junto con lo efímero, la discordante resaca de los cuentos descabalados y rotos, ni los estragos de la marea que amenaza con volver a subir llevándose todo sabe Dios adónde? Ya sé que estoy desbarrando, pero es que lo necesito, a un cataclismo no se le puede poner música de bolero, necesito desbarrar, desafinar. No me sirven los cauces de la novela, he descarrilado.*

*Empiezo a tener sueño, pero no me quiero volver a la cama, aunque la verdad es que no sé para qué estoy escribiendo, ni para quién, ni para cuándo. Es como intentar meter el mar en casa. Porque, aun suponiendo que lograra rescatar del apagón definitivo el rastro de una tarde como la de ayer, pintarla exactamente igual a como era fuera de nosotros, [...], eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su agujijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar.<sup>1647</sup>*

Vuelve a dirigirse a los parámetros del propio discurso al dejar caer dudas sobre el motivo de su escritura, su posible destinatario y su destino como texto: esa incertidumbre desprevenida, al colocarse en su ubicación actual, apela agudamente al lector y a que éste considere este escrito, que era íntimo y eventual, pero que ha logrado engastarse en este complejo y ahora sí tiene destinatario definido y sentido como una pieza en la estructura que engloba otros tantos discursos. Pero, sobre todo, sirve para llamar la atención del lector sobre sí mismo como documento real, como una confesión íntima a la que se le ha permitido acceder.

Es ahí cuando llega a la conclusión de que su esfuerzo de fidelidad hacia esa vivencia para retratarla con precisión no tendría sentido aunque se lograra, porque le faltaría ese «conjunto» que no acaba de definir, pero que es en el que se produjo esa experiencia: su contexto indeterminable, sincrónico, que envolvía esa ocasión y que es lo «inabarcable». Aquello cuya «carencia» aflorará siempre ante ese remedo escrito y es así como aparece esa expresión que años después dará nombre al proyecto y a su objeto de indagación.

---

<sup>1647</sup> *Ibidem*, pp. 216-217.

Tras ese texto remoto, sigue el texto que lo enmarca y enlaza aquélla aparición de lo inefable y sus consecuencias en el presente. Así señala a la tarde del pasado y la tarde presente, a la ingenuidad de entonces y la certeza de ahora, tras esa ruptura reveladora en que ha aceptado la forma de ser del «cuento de nunca acabar». Pero insiste en citar esta última revelación y vuelve a trazar la escena de esa otra tarde — gemela a ésta— en que le sobrevino la certidumbre de abandonar su libro. La escena, como todas las que suele incorporar en sus ensayos, retrata la ocurrencia del azar en torno al cual emerge algo determinante.

Cuando, nueve años más tarde, inicié mis relaciones con el cuento de nunca acabar, no sabía, como sé ahora, que aquella tarde me había mirado por primera vez. Ni que en aquella mirada —posiblemente la del sapito que luego dio un salto y fue a esconderse detrás de una piedra— ya estaba agazapada la amenaza de podredumbre que se incubaba, como un cáncer, debajo de todos los amores. Pero esta tarde al fin lo sé. Hay cosas que sólo se entienden desde la ruptura; es cuando se atan cabos, cuando ya todo se da por perdido.

Falta un mes justo para que acabe el verano. Ha hecho un día de mucho calor, y me lo he pasado arreglando papeles. La decisión de dejar el cuento de nunca acabar la tomé en plena siesta, mirando una mosca que se había parado sobre el retrato de mi madre que hay en la biblioteca y recorría su rostro, como demorándose. Luego voló al de mi padre y dio por él un paseo parecido. A mí las moscas siempre me han inspirado mucho. A la caída de la tarde, he salido al jardín, he cortado unas flores y le he dicho a mi hermana que me iba al cementerio. Mis padres están enterrados en este pueblo desde finales de 1978. Murieron con mes y pico de diferencia.

Cuando abría la cancela para salir de la finca, el corazón me dio un vuelco y me paré. ¿Estaría allí el sapito esperándome? Pero no, claro, no estaba; ni volveré a verlo, ni volverá a sonar nunca la voz de mi madre llamándome para cenar. Arranqué una flor del ramillete que había hecho, y me incliné a dejarla encima de una piedra. La piedra sí puede ser la misma. «Para el cuento de nunca acabar» —dije entre dientes—. Luego, mientras seguía mi camino, mirando las nubes moradas, me acordaba de muchas más cosas y pensaba que todas forman parte del mismo cuento, de ése que solamente la muerte quiebra. Pero no estaba triste.<sup>1648</sup>

Esa tarde de las moscas casi se confunde con la actual, desde la que cuenta cómo sale de la casa hacia el cementerio, enlazando con aquella otra tarde remota de 1964: las «nubes moradas», el mismo «camino» donde fantasea con la aparición del mismo «sapito» que entonces y le sorprende la constancia de la «carencia» de otro «conjunto»: ni el «sapo», ni «la voz de la madre», sólo quizá la «piedra» donde hace una ofrenda a ese inasible «conjunto» que es este *cuento que nunca acaba*. Al montar el díptico de dos escenas paralelas en los que es el tiempo lo único que las diferencia, consigue aumentar la sensación de «transcurso» que ya acarrea todo el libro y que se

---

<sup>1648</sup> *Ibidem*, pp. 217-219.

hacía explícito al inicio de esta sección, al sumársele el de esta distancia que separa un texto de otro, una ocasión de otra y un yo de otro —ese «antepasado» al que se refería antes García Calvo—, cuyo contraste delata esa temporalidad.

Tras la ruptura, se abre el «Río revuelto», en la que se supone que se amontonan todos los apuntes que deberían haber conducido a la creación de un capítulo: «seleccionaré de ellos varios fragmentos, con los que sería bonito componer una especie de apéndice final para este libro. Será algo parecido a lo que hace un prestidigitador cuando enseña la trampa»<sup>1649</sup>. Destapa de nuevo la construcción del libro al mostrar ese material preparatorio de su taller<sup>1650</sup>, de modo que no sólo da testimonio de un fracaso, sino que muestra otro tipo de texto ensayístico, que ya se ha visto que era frecuente en otros autores: la nota breve, concisa y directa a una cuestión. Mas, ante todo, es un modo de cristalizar esa imposibilidad de abarcar el objeto deseado, siendo coherente con ese «nunca acabar» y dándole al libro una sección final indefinidamente abierta, difuminada entre esquirlas y sosteniendo en cada una la negación de cualquier estructura conclusiva que diera el «producto» o «resultado» de todo el complejo del libro. Al hacerlo, implícitamente sitúa la atención lectora sobre su «proceso» como tal y disuelve la habitual inclinación del receptor hacia un supuesto «resultado final» que quizá la aparente estructuración del libro permitiría prever.

Los «apuntes» aparecen abruptamente uno detrás de otro sin más marco ni orden evidente, reforzando la idea de «río revuelto», de cúmulo que hace obvia la contingencia de un cajón de sastre. Mas, ya desde el principio, las piezas dan señales de su lógica velada: el primero de los casi dos centenares, vuelve a autorreferirse como el tipo de texto que es —su título es: «Los apuntes»— y hace las veces de proemio, al explicar las virtudes de la letra que todavía no se ha «pasado a limpio» porque es capaz de incitar mucho más esa participación —que tanto desea Martín Gaité— para deshacer o mejorar esa propuesta esbozada.

[...] El lector no se siente invitado a desabrochar nada de lo que va «en limpio», no se atreve a meter baza para desbaratar o completar. (Y en el lector incluyo al propio autor del texto, cuando lo relee después de tantas fatigas: anda como por un museo, con miedo a romper algo.) La conversación es parecida a los apuntes en sucio, con sus tachaduras, sugerencias y cabos sueltos. Digo la conversación cuando es el

---

<sup>1649</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>1650</sup> Algo muy parecido hace Cortázar en su «contra-novela» *Rayuela* (1963), al incorporar muchos de sus «apuntes» como capítulos que se distribuyen entre los otros de ese enigmático conjunto.

encuentro de dos manos tendidas, de dos balbuceos que se buscan uno a otro, no cuando lo que se intenta es fascinar o convencer sin vuelta de hoja.<sup>1651</sup>

Su capacidad de incitar la intervención del lector parte de esa semejanza que ve entre el «apunte en sucio» y la «conversación», aquél verdadero diálogo que es un encuentro permeable e imprevisible que ha perseguido a lo largo de todas las unidades de este ensayo y que, en este tipo de notas, cobra aún más vigor. Ese es el potencial y el motivo por el que se añade todo este fajo de apuntes y así se hace saber sutilmente en una de ellas, encabezando la serie.

Este calculado orden es el que se trasluce en la nota final de esa larga hilera de apuntes que, a su vez, cierra el libro y cuyo título anuncia su sentido circular respecto a la estructura de todo el libro, en cuyo extremo está colocado: «Re-anudar». Aparece entonces otro de sus símbolos persistentes que vuelve a aludir al sentido estructural del complejo: la «metáfora del coser» para referirse a narrar. De ahí este «hilo» como el sendero de ese contar sin fin pero que, a su vez, lo es de todo el decurso del libro, a cuyo cabo ha llegado. Vuelve así a especular sobre su decir mismo, marcado por esa perífrasis con un gerundio («iba diciendo»), cuyo sentido de acción en trance de cumplirse podría simbolizar lo que ha intentado a lo largo del libro: mostrarlo como una acción en curso (según se ha visto) o como dice: «dar fe del fluir del discurso», justamente porque dar constancia es mostrarlo «vivo» y a eso le añade el gesto de «anudar» ese hilo con otro cabo y hacer que continúe, junto al dicho cartesiano («[...] , luego existe»).

Hilo para tejer lo de antes con lo de ahora. Que no falte, que no se rompa, que podamos siempre seguir tirando de él. Según iba diciendo... El «iba» es un signo de conexión, se pone ahí para dar fe del fluir del discurso, de que sigue vivo. Se re-anuda, luego existe. Enganchemos con lo de antes, con lo de ayer. Ha habido una pausa, pero ya pasó, el corazón vuelve a latir.

«Decíamos ayer...<sup>1652</sup>» ¿A qué ayer se refería Fray Luis de León? A un día perdido, eso seguro, igual que si yo ahora digo «ayer»; pero lo tomaba como referencia, como enclave para echarle el lazo desde un día nuevo. Había perdido aquel día, pero no había perdido el hilo del cuento que el azar interrumpió. Mientras dure la vida, sigamos con el cuento.<sup>1653</sup>

---

<sup>1651</sup> Martín Gaité, «Los apuntes», *El cuento...*, IV, p. 223.

<sup>1652</sup> «Dicebamus hesternum die...» es la emblemática frase que Fray Luis pronunció en su aula de la Universidad de Salamanca en 1577, al iniciar la primera sesión tras su estancia en la cárcel durante cinco años (del 27 de marzo de 1572 al 7 de diciembre de 1576), como si retomara las lecciones de su última sesión; pues tenía la costumbre de resumir las lecciones explicadas del día anterior, al inicio de cada clase.

<sup>1653</sup> Martín Gaité, «Re-anudar», *El cuento...*, IV, pp. 314-315.

La afamada frase de Fray Luis, tan ligada a su ciudad natal, vuelve oblicuamente a esparcir esa idea de continuidad que venza la certeza de término que conlleva esta pieza última. Se fija en ese «ayer» que es la clave de la paradoja de esta frase y, aunque apunta a un «día perdido», comprende que el maestro lo toma como un engarce o un apoyo para proyectarse hacia el «día nuevo» que se abre y así seguir con su contar, a pesar de las interrupciones. Así pues, la pieza se rebela ante su posible interpretación conclusiva debida a su posición final y de la mano de ese «nunca acabar» del cuento, de su permanente «re-anudación», se llena de este sentido de prosecución que vuelve a señalar también al discurso del libro. Esta es la manera en que «su origen como su final aceptan umbrales mucho más elásticos» pues se trata de una obra que «culmina al mismo tiempo que engendra nuevos derroteros»<sup>1654</sup>, tal y como se vislumbra en este final que remite a otro inicio.

Es el resultado de un tiempo de «cristalización humana e intelectual de una escritora en busca de sí misma» correlativo al periodo en que «engendra lenta y meticulosamente» este conjunto compuesto que conforma *El cuento de nunca acabar*, «su ensayo más luminoso»<sup>1655</sup>, «su libro mayor como ensayista», que consigue reunir «un conjunto de fijaciones» en torno a lo literario, pero, sobre todo —quizá sea lo más perdura del libro—, «una forma elástica y dúctil de expresarlas», esto es: «como si el hallazgo de la expresión misma de ellas fuese el fin literario del libro». Porque alcanza quizá su verdadero destino al «dar la forma a lo que ha ido creciendo modelándose en lecturas y conversaciones»<sup>1656</sup>. Este recurso, muy empleado por

---

<sup>1654</sup> «[...] Hoy sabemos que es verdad su larga escritura de nueve años, sabemos también de lo exacto de su punto final, y sin embargo estamos igualmente dispuestos a asumir que tanto su origen como su final aceptan umbrales mucho más elásticos porque ese libro culmina al mismo tiempo que engendra nuevos derroteros (y entre ellos la original y nada gregaria aproximación a la crítica feminista).», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 18.

<sup>1655</sup> «Las citas proceden todas de los años setenta, que me parece cada vez más claro que es el momento de cristalización humana e intelectual de una escritora en busca de sí misma, de su seguridad como novelista pero sobre todo como persona: de ahí también que sea el momento que engendra lenta y meticulosamente su ensayo más luminoso, *El cuento de nunca acabar*. Y es también desde ese tiempo cuando empieza a sentirse tentada por pensar sobre literatura femenina. [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 15.

<sup>1656</sup> «Nada de eso por supuesto sucedió de golpe y de hecho su libro mayor como ensayista, *El cuento de nunca acabar*, culmina una lenta inmersión en el ámbito de las ideas sobre literatura que sin embargo es esencialmente la culminación de una inmersión de algunas cosas más. Cristaliza allí no sólo un conjunto de fijaciones más o menos obsesivas de la novelista sino también una forma elástica y dúctil de expresarlas, como si el hallazgo de la expresión misma de ellas fuese el fin literario del libro: dar la forma a lo que ha ido creciendo modelándose en lecturas y conversaciones, en pugnas amistosas y debates enérgicos con algunos de sus interlocutores ya mencionados y con algunos otros no mencionados (otras lecturas, amistades fuertes pero prematuramente fallecidas como Gustavo Fabra o incluso sus propios libros y exploraciones personales). [...].», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 17.



Martín Gaité según se ha visto, de valerse de escenas íntimas es empleado en este caso para establecer los nudos estructurales de su libro. Esta capacidad propia de su novelística para la «transmisión de los espacios privados, interiores, de una conciencia de mujer activada y problemática» acaba trasvasándose a su ensayismo, siguiendo su tendencia a «rechazar de plano la formulación teóricamente categórica de sus intuiciones y sus avances», que debe considerarse como «la confesión de un modo de proceder intelectualmente y no sólo como técnica literaria»<sup>1657</sup>, en la cual se aplica lo propio del género: desde la «ingenuidad de la expresión», como el designio de «acechar los problemas repudiando sus clasificaciones precipitadas» o la consiguiente «negativa a aceptar falsas soluciones» que puedan ser «desleales con la inteligencia analítica»<sup>1658</sup>.

Con todo ello este conjunto que parecía responder a la articulación habitual de un libro de prosa de ideas —de tratado— consigue poner en acción todas las tensiones de las que el ensayo es capaz para hacer que su discurso se interrogue a sí mismo —se espejee— y contradiga las expectativas habituales ante ese tipo de libro articulado, coherente, progresivo, que semeja al tratado. Ya la primera sección («I. Siete prólogos») sorprende con su carácter repetitivo, insistente en la alusión al libro que se está emprendiendo —situando el foco, por tanto, en el discurso mismo—, desplazando buena parte de la atención hacia esta zona que debería ser auxiliar y hacer tender la lectura hacia el cuerpo central donde se ubican los capítulos. Pero además, de tanto multiplicar ese inicio, acaba por difuminarse la idea de éste, en paralelo a lo que sucederá con la disgregación de su final en la sección última.

A su vez, la segunda sección («II. A campo través»), que se esperaría que fuera su parte nuclear, ayudada porque sus piezas se denominan como «capítulos» y están numerados, queda descentrada por el peso de los prólogos y, luego, por el de la última sección, igualmente extensa y formalmente contradictoria con ésta. Además, estos capítulos, van desmintiendo el diseño que de tales se suele esperar: una

---

<sup>1657</sup> «[...] Si Martín Gaité es uno de los novelistas más hábiles para la transmisión de los espacios privados, interiores, de una conciencia de mujer activada y problemática, semejantes virtudes se difunden en su obra ensayística al rechazar de plano la formulación teóricamente categórica de sus intuiciones y sus avances. Ni es un capricho ni es una forma de la persuasión del lector: es más bien la confesión de un modo de proceder intelectualmente y no sólo como técnica literaria. [...]», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 18.

<sup>1658</sup> «[...] La ingenuidad de la expresión es la propia de ese libro de ensayos, pero el sentido de fondo sí es raigal: acechar los problemas repudiando sus clasificaciones precipitadas, la negativa a aceptar falsas soluciones por razones tan prácticas como desleales con la inteligencia analítica. [...]», Gracia, Prólogo «Expuesta al extravío», p. 26.

semejanza en su proceder interno, una concatenación progresiva en su relación entre los más iniciales y los más posteriores, conducente a una culminación en la que todos ellos serían tributarios en la consecución de un resultado final. Sin embargo, al ahondar en ellos se comprueba la distinta estrategia y apariencia en cada uno, la falta de un enlace encadenado entre uno y otro, evidenciando su sentido pleno en sí mismos y una serie de relaciones más bien oblicuas y desordenadas entre cada una de las piezas. Lo cual es tanto como decir que su verdadera estructura es la de esa «unidad problemática» propia del libro de ensayos, revelándose cada uno de estos «capítulos» como verdaderos «ensayos o artículos» con su sutil cohesión intrínseca.

Exactamente lo mismo pero al revés ocurre en la última sección («IV. Río revuelto») con la inicial apariencia de yuxtaposición de una serie de retazos sin unidad posible ni congruencia, producto residual de un desistimiento. Pero al adentrarse en ellos, empiezan a demostrar la lógica de su organización, su agregación por semejanza de sus cuestiones, su taimada progresión, así como el discreto marco que trazan la pieza inicial y la final, según se ha constatado. De modo que lo que se presentaba como la pura contingencia, empieza a manifestarse como precisa necesidad. O sea, vuelve a emerger la propia cohesión orgánica que suele vincular los capítulos y los prólogos: la del «libro de ensayos»; ese tipo de unidad de lo autónomo y disperso que, en este caso como en otros, desvela al yo ensayístico, a su voz, como el factor que aúna la pluralidad más heterogénea, la que pareciera no tener encaje.

La aparición de nuevos claros en el que el enunciado ensayístico demuestra su conocimiento de los atributos de su género es un fenómeno común a todos los demás autores de la muestra. De entre ellos, destaca el caso de Savater que, en paralelo a su aseverada equivalencia entre filosofía y literatura, hará lo propio con la «crítica filosófica» cuando está evaluando su estado en el panorama español. Al considerar este tipo de discurso, se trasluce su noción del ensayo porque sitúa de nuevo en el «estilo» la clave de tal enunciado examinador. Es el esfuerzo en la «expresión» el que puede permitir adentrarse del todo en el «concepto» y captar una «escisión», que se supone que es la propia del lenguaje entre —*grosso modo*— la *palabra* y su *sentido*; pero que retoma como un «conflicto» entre la «afirmación sin límites» (¿el contenido?) de un sentido y la «autonomía» (¿la expresión?) que niega tal sentido. A partir de esto reafirma que tal esfuerzo expresivo, la «búsqueda formal», pertenece a la filosofía tanto como a la literatura, continuando con su propósito de identificar ambas disciplinas.

[...] La crítica —como la filosofía toda, por otra parte— es un ejercicio que sólo es posible por el permanente esfuerzo del *estilo*, la tensión expresiva que persigue y da cuenta, en el interior mismo del concepto de la escisión fundamental que lo instituye y lo amenaza; lo que sale a la luz en el texto crítico (tanto daría decir: filosófico) es el irreductible conflicto entre la afirmación sin límites que traspasa el sentido y la autonomía perpetuamente hurtada que niega ese sentido y lo hace Otro. La búsqueda formal, que el filósofo español desprecia o ignora, no es patrimonio exclusivo del arte de la palabra, literatura, sino también de la palabra del arte, filosofía; la ingenuidad lineal del texto «evidente», como es el científico, es lo que está negado al filósofo, aquello a lo que el filósofo se niega: *la filosofía es una lectura irónica (e. d. crítica) de la realidad*, del entresijo de discursos establecidos, que se validan unos a otros, cuyo sujeto escindido se desplaza perpetuamente. Nada puede estar más lejos del empeño crítico que ese discurso sin conciencia de sí, que persigue la expresión *inmediata*, como si tal cosa fuese posible en el reino de la universal mediación, de la cual se supone que el crítico debía dar precisamente cuenta.<sup>1659</sup>

Su enfrentamiento con la crítica filosófica —o filosofía— en España, parte de este descuido de lo ineludible de su lado expresivo, pues en el desarrollo de sus potencialidades está la única vía cierta de este tipo de crítica filosófica, que yerra cuando quiere asemejarse al texto científico y pensar que le es posible ese tipo de enunciado aséptico en el que sólo se disponen unas «evidencias». Ante ello, recuerda lo que la filosofía debería aceptar, indicando así ese desacato que siempre busca: ser interpretación «irónica o crítica» de los «discursos establecidos» que constituyen la «realidad».

Por eso no le sirve secundar al texto científico que, justamente, es lo contrario de esta indagación irónica que obliga a una elaboración del propio enunciado y a una continua interrogación sobre éste (como se aprecia en este apartado y Savater demuestra en este caso) es decir: un «discurso sin conciencia de sí», aquél cuyo emisor cree exento de la «mediación» de otros discursos —de lenguaje—, concebido como neutro presentador de unos datos evidentes. Un tipo de texto que entiende contradictorio con esa crítica filosófica o la filosofía en general, puesto que éstas refieren a un mundo que está hecho de «mediación», esto es, de lenguaje, de discurso. La voluntad de estilo es lo que distingue para Savater ese discurso, que es consciente de la naturaleza de su instrumento y comprende que no debe rehuir la «mediación» del lenguaje, porque todo su posible objeto está hecho de tal «mediación», es «discurso».

---

<sup>1659</sup> Savater, «La crítica filosófica en España: retrato de una desconocida», *Apología del...*, III, pp. 88-89.

La capacidad de calibrar el propio texto y ser crítico con él es habitual en Savater, como en el prólogo de *La infancia recuperada* en el que cree que su querencia por su objeto de indagación se ha traducido en un enunciado fervoroso y, por tanto, demasiado «afirmativo», pero en ello está su «gozoso» recuerdo infantil que no puede atenuar.

Temo que a veces la nostalgia del asombro intacto con que leí por primera vez los relatos evocados aquí me hayan hecho caer en lo excesivamente afirmativo, en la facilidad del entusiasmo. Era inevitable: como Merleau-Ponty, yo tampoco podré nunca curarme de mi incomparable infancia. De cualquier forma, por *peligroso* que teóricamente pueda llegar a ser, quiero mantenerme fiel a lo que me ha hecho gozar. Muchos amigos me han empujado a escribir este libro que ha de defraudarles: aman tanto el vigoroso arrobo de los cuentos que nunca podrán contentarse con este pálido y laborioso conjuro. De cualquier forma, quiero excusarme ante ellos tal como Ezra Pound, al final de sus *Cantos*, se disculpó por haber intentado recrear el Paraíso: «Amigos, ¿podréis perdonarme alguna vez lo que he hecho?»<sup>1660</sup>

De modo que, consciente de su cualidad de discurso secundario, Savater se sirve de la tópica modestia pero, quizá confesando una inquietud real, avisa de la descompensada comparación entre el objeto analizado y el discurso que lo indaga; entre la serie de historias juveniles y su invocación en su ensayo, de ahí sus disculpas.

El recurso a Adorno por la rareza que supone un pensamiento tan claro sobre el género, lo convertirá en una referencia habitual como, por ejemplo, cuando Montalbán en medio de su acelerado y desbordante *Manifiesto...*, en una zona en cursiva bajo el epígrafe: «escuchad:» —que responde a esa permeabilidad de géneros—, aparece un «necio» que lanza la pregunta a Adorno sobre el ensayo y, en plena escena paranoica, se descuelga con una respuesta que podría constituir una cierta síntesis de las palabras del vienés en torno al género, centrado en su «no justificación».

[...] *El necio era una cabecita aguantada por las dos raya de un pantalón algo arrugado. El necio era un descolorido barbilampiño que se masturbaba con los pies. Desde la cabeza hasta el suelo despellejaba su piel de fieltro rosa sangriento. ¿Qué es el ensayo? Preguntó el necio a T.W. Adorno. Tomó unas tijeras y capó a los diez mil vírgenes que bailaban el soul en las catacumbas del mar Muerto*<sup>1661</sup>. He aquí el

<sup>1660</sup> Savater, «Prólogo», *La infancia...*, pp. 15-16.

<sup>1661</sup> Quizá hay una referencia a las supuestas «once mil vírgenes» (en verdad eran «once» pero hubo un error de transcripción) que fueron martirizadas con «santa» Úrsula (s. V.) en Colonia y que apareció burlescamente en la novela de Enrique Jardiel Poncela: *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931). Mientras que las «catacumbas del Mar Muerto» es fácil que se refiera a las cuevas del Qumrán a orillas de dicho mar, en donde aparecieron los célebres «Manuscritos del Qumrán» en 1948. En

*ensayo, mover una pieza de juego sin necesidad de justificar su existencia gracias a los extraños orígenes de la materia. La justificación del ensayo como algo no justificable como mercancía cultural, ni siquiera como eslabón científico entre dos errores decrecientes e históricamente sucedidos, suscitó un amplio movimiento de protesta por parte de los maestros nacionales. [...].*<sup>1662</sup>

He ahí el gesto lúdico que no necesita justificarse —¿será por la «materia» que está tratando?— y la posibilidad de, paradójicamente, «justificar» el género en tanto que se basa en la «no justificación» de sí mismo, ni como un producto interesado («mercancía cultural»), ni tampoco como texto que está en el entorno de la ciencia como mero efecto de ella. Junto a esa justificación de tal rareza, la «protesta» de otros personajes de autoridad de ese panorama alucinado.

Tras este destello extraño de especulación sobre el género, Vázquez Montalbán abrirá algún otro más extenso, como uno de los artículos de *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* basado precisamente en compartir «confesiones personales sobre teoría y práctica», que inicia recordando un comentario sobre Adorno y la cuestión ensayística de uno de sus compañeros durante su estancia en la cárcel. Es su amigo Salvador Clotas quien le propone una observación: la exigencia de que el ensayista dé las «causas» de su postura intelectual, la cual ilustra con una metáfora ferroviaria bien explicativa sobre su idea del género.

Salvador Clotas me dijo en el invierno de 1963, cuando estábamos leyendo y comentando, en la cárcel<sup>1663</sup>, la teoría del ensayo de Adorno: «Todo ensayista debería aportar las causas de su *parti pris*<sup>1664</sup> intelectual, porque el ensayo significa subirse a un tren que ya está en marcha y apearse sin esperar la estación final». Desacreditada la posible propuesta del conocer total, puede extrapolarse el sentido del ensayo como la elección de una parte de saber en el tiempo y el espacio y convertirlo en toda posibilidad de conocer. Recorro a la tipificación del ensayo para explicar y explicarme *este ensayo* titulado en su conjunto *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* y asumo la sugerencia de Clotas y descifro mi *parti pris* intelectual.<sup>1665</sup>

---

efecto, el conjunto sigue la tendencia de la libre asociación.

<sup>1662</sup> Vázquez Montalbán, «Manifiesto subnormal», *Escritos subnormales*, p. 43.

<sup>1663</sup> Vázquez Montalbán fue detenido junto a su mujer y Salvador Clotas (1938) en 1962 en una manifestación en Barcelona de apoyo a los participantes de la gran huelga minera de Asturias de ese año. Un consejo de guerra lo condenó a tres años de prisión, pena que empezaron a cumplir en su mayor parte en la cárcel de Lleida, hasta que fueron indultados como indulgencia por la muerte del Papa Juan XXIII en junio de 1963. Durante ese tiempo de convicto escribió su primer libro de ensayo, *Informe sobre la información* que aparecería a finales de este mismo año.

<sup>1664</sup> Este galicismo —como tantos otros, signos de una época— proviene de «prendre parti» (tomar partido) y que además de equivaler al malsonante: «partido tomado», puede traducirse como: el «compromiso» intelectual por el que se opta.

<sup>1665</sup> Vázquez Montalbán, «Entre la memoria y el deseo. Confesiones personales sobre teoría y práctica literarias» *La construcción...*, p. 150.

La trasposición de la idea de género a este «subirse» al «tren en marcha» y «aparearse» antes de la «estación final» ofrece una concepción lúcida del género, pues describe exactamente esa capacidad de intervenir directamente en un objeto o cuestión y desarrollarla tanto como sea —dentro de ese «tren en marcha»—, pero con la libertad de abandonarlo sin llegar a la esperada «estación final»; ahí está el desapego a la consecución de ese *resultado final* que han demostrado tantos casos, como se ha visto antes con *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaité. Esa imprevisible acción sobre el objeto, tanto en su acecho sobre una cuestión como en su abandono, es la que para Clotas exige esta adición de las «causas» de su posición, aquélla desde las que el yo ensayístico «sube a ese tren».

Es lo que luego glosa el propio Vázquez Montalbán: desistido ese «conocer total», el ensayo limita su conocimiento a una porción de ese saber libremente escogido, que es inherente a sus parámetros circunstanciales: «una parte de saber en el tiempo y el espacio» que es tomada para proyectarla y «extrapolarla» a «toda posibilidad de conocer». Ése es el ya conocido mecanismo con el que la mirada ensayística toma un parte limitada para imaginar o lanzar hipótesis sobre el todo. Con esta justificación iniciará la confesión de su posición intelectual antes de proseguir su ensayo.

Siguiendo este diálogo con Adorno y compartiéndolo con Vázquez Montalbán, Savater continúa centrándose en el «estilo» como el factor que determina al género. Al hacerlo, vuelve a trazar ese esquema que Adorno deja claro: ante la opresión que la subjetividad sufre frente al pensamiento lógico, la ciencia y las distintas formas del dominio; el «estilo» se abre como la única salida para su emancipación, pero lo hace justamente en aquél ámbito: el texto, ahí donde para Savater se solía producir su «mutilación». Aunque ésta no queda del todo definida, se deduce que se está refiriendo a que la subjetividad sólo puede aparecer *precariamente* en el enunciado escrito, pero también pudiera indicar que era en el «texto», precisamente, donde ese sistema ha solido *mutilar* la subjetividad.

A partir de eso esclarece cómo «el sujeto», que había sido excluido del «discurso positivo», emerge no en algún elemento deslindable o concreto de ese texto; sino que se diluye e implica lo más intrínseco de tal discurso, aquello que denomina como su «densidad misma».

Frente al sistema cuyo dominio lógico retiene prisionero en su interior y aniquila la peculiaridad subjetiva, Adorno ve acertadamente cuál es el camino de liberación: un *estilo*. El estilo libera la fuerza de lo subjetivo reprimido en el campo mismo en que se expresa su mutilación, en el texto; el sujeto, borrado del discurso positivo como pura impersonalidad transparente a través de la cual la palabra objetivamente válida fluye, aparece no en aquella fórmula ni en ésta, sino en el tejido más íntimo, en la densidad misma de lo escrito, como tensión y brío juntamente. El estilo es lo máximamente personal pero también aquello a lo que nuestra menesterosa condición de individuos, opuestos y manipulados por la masa, no nos da derecho alguno; el estilo es lo indebido, lo que nunca se nos regala, lo que tenemos que arrebatar haciéndonos saltadores de las palabras y violando la impersonalidad misma que discurre a través y contra nosotros. Adorno adopta como estilo lo fragmentario, lo incoativo, lo virtual, lo que no ha cristalizado ya de una vez por todas en la rígida y manejable esclerosis de la formalización: el *ensayo*. [...].<sup>1666</sup>

El estilo es aquello «máximamente personal» lo que se suele señalar como «lo indebido» y como mero exceso de particularismo que quiebra el conocimiento objetivo. Por eso, su adquisición es la de un desacato implícito, tal como retrata con ese tono de transgresión: «saltar palabras», «violiar la impersonalidad» impuesta... Entonces refiere el modelo estilístico del ensayo según el planteamiento adorniano, nombrando esos rasgos que se han hecho evidentes en cualquiera de las anteriores aproximaciones: «lo fragmentario», «lo incoativo», «lo virtual» o potencial, así como todo aquello que ha escapado a la captación paralizante de la «formalización» de ese discurso objetivo.

En este detallado repaso de las ideas de Adorno, prosigue ahora citando su condición «metalingüística» en el sentido de lo que antes se nombró como «discurso secundario»: esa condición de ser siempre «lectura de otro texto», derivación de una «lectura hecha». Pero ese sentido de *secundar* un texto —u otro tipo de objeto— no implica la errónea ambición de dar un diagnóstico «no mediado» u objetivo, de ese texto u objeto —o sea, de lo «mediado».

[...] Uno de los rasgos fundamentales del ensayo es su metalingüismo; el ensayo es ya lectura de otro texto, escrito que recensiona y prolonga la lectura hecha; [...]. El ensayo no pretende ser el puro reflejo inmediato a lo mediado, sino que se presenta a sí mismo como la mediación que recoge y supera la mediación existente. El ensayo no tiene ningún *mecanismo* que permita subirse todos los días a él para que nos lleve al sitio previsto, como quien toma el *metro*, por eso el juego y el azar le son esenciales; el ensayo no *funciona* siempre, inexorablemente, como quisiera el sistema positivo: sólo en los afortunados momentos altos logra alzar su vuelo. [...].<sup>1667</sup>

---

<sup>1666</sup> Savater, «T. W. Adorno: esplendor y miseria de la filosofía universitaria», *Apología del...*, I, p. 51.

<sup>1667</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

No cumple, pues, una función práctica con un objetivo final, como sería el de ser «reflejo inmediato» de algo, ni dispone de un método que le lleve a ese «sitio previsto». En esa inconsecuencia es en donde entiende que cobra sentido ese otro factor constante: el «juego», lo lúdico como aquello que permite este quehacer que tienta distintas posibilidades en busca del recreo, sin la constricción de ese resultado final al que habría que dedicar todos los esfuerzos del discurso. Y, junto a éste, el «azar», esa emergencia ineludible de la contingencia ya conocida y que siempre está en trance de parecer *necesaria*. Por todo esto su «funcionar» es totalmente distinto al que espera el «sistema positivo» y sólo alguna vez puede darse alguna ocasión en que logre una determinada *eficacia* que puede dar algo semejante a la consecución de lo que se proponía, pues casi siempre es probatura, tentativa, libre de salirse o no con éxito.

Hay un deseo en quien emprende el ensayo, esa «aspiración inagotable» que es la que impulsa su enunciado, una búsqueda que aunque se sirva de lo «ocioso» no está reñida con ese objetivo difuso pero certero: «saber», esclarecer algo a los demás o a uno mismo. Es decir que su búsqueda también intenta alcanzar una «objetividad», pero aquélla que se «mide» —como define Adorno, directamente citado— con la «experiencia humana individual».

[...] El ensayo saca su fuerza de la aspiración inagotable de quien lo practica, de su apertura a lo ocioso y lúdico, pero no renuncia a saber, a dar cuenta y darse cuenta de algo; al científico que le reprocha su reclusión en lo subjetivo y la consiguiente falta de objetividad del saber así obtenido, el ensayista-filósofo puede responder que él no ha renunciado a lo objetivo y que se arroga tal calificativo, pero «la medida de esta objetividad no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión» («El ensayo...»). El severo hastío de quien parte de la base de que todo saber «serio» es arduo se indigna ante la brillantez estilística, que es justamente lo que por siempre le estará vedado; la seriedad acostumbra a medir los frutos de su trabajo por el aburrimiento que éste le proporciona y expone sus logros, por decirlo con sus palabras, «sin preocupación literaria», sin advertir que al renunciar al estilo, su texto adopta de inmediato la jerga del dominio, que es la única que queda a su disposición: el «producto intelectual» así obtenido cumplirá las previsiones del poder y desde el momento de su nacimiento tendrá un nicho esperándole en el camposanto de la cultura. [...].<sup>1668</sup>

No se trata de anhelar la «objetividad» del sistema positivo —de la ciencia— que se basa en inducir desde la observación de lo recurrente, en lo que se repite y se comparte; sino exactamente en lo específico y peculiar, en lo «subjetivo» de una

---

<sup>1668</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.



experiencia individual que se convierte en la referencia que puede «medir» u objetivar lo percibido. Pero igual que suele hacer con tanta precisión, Savater vuelve a analizar la hostilidad con la que se ataca al género para destapar su inconsistencia.

En este punto retrata a este antagonista como aquél que, desde el otro lado de estos postulados del ensayo, concibe el conocimiento como el resultado de una operación compleja y «ardua» en la que no es posible la ligereza ni el gozo con el que lo consigue el ensayo; mucho menos cuando este género lo expresa desde una afanosa «brillantez estilística» que el pensador grave no es capaz de considerar. Por eso se mofa de su «seriedad» que le lleva a valorar sus resultados sólo a partir del «aburrimiento» que le ha producido y, en consonancia con esto, considera su texto como un canal neutro en el que depositar ese «fruto» logrado con el hastío, por lo que en éste siempre estará ausente cualquier «preocupación literaria».

La clave más lúcida aparece cuando describe las consecuencias de esta despreocupación de las posibilidades literarias de su discurso, o sea, el desarrollo de su estilo que debería ser emanación y puesta en acción de su subjetividad, tras lo cual éste acaba adoptando súbita e inconscientemente el único lenguaje que le queda: la «jerga del dominio». De modo que, al asumir el discurso dominante a través de sus palabras, aquello que consiga, su «producto intelectual», estará siempre en coherencia con lo que el poder permita.

He ahí esa necesidad —tan comprobada— de auscultar el lenguaje mismo, de atender al léxico, así como de analizar los discursos ajenos tanto como el propio, para ser consciente de la presencia del poder en ellos. Sólo así se podrá descubrir ese condicionamiento masivo y subrepticio del dominio sobre los discursos que ocupan lo circundante o sobre esos «frutos» que el pensador «serio» y sin «estilo» no se hace cargo que nacen ya previstos y adecuados al cerrado recinto fijado por ese poder. Frente a todo esto, el mejor antídoto siempre estará en esa subjetividad que cristaliza en un «estilo» cuya virtud está en saber indagar y desmistificar esa pesada gravitación de lo establecido.

Esta es la propia conciencia que el ensayo suele demostrar de sí mismo, lo que le hace, nuevamente, ser tan autorreferencial como es consustancial a la dicción ensayística. Una necesidad de interrogarse por el propio género, ya sea en los textos liminares para justificar un conjunto equilibradamente dispar de piezas ensayísticas o incluso en distintas zonas dentro de un ensayo que necesita explicarse a sí mismo como género. Un prurito del autor por explicar el funcionamiento y la lógica del

género, que viene dada por la condición difusa de su entidad genérica y la conciencia precaria de ésta que seguramente tenga el lector que se acerca a su texto.

## CONCLUSIONES

Hay incógnitas que pueden parecer absurdas, pero que cobran una inusitada fuerza significativa, precisamente porque siempre emanan una sugestión plural e incierta de sentidos sin que terminen por decantarse por uno solo. Como si la pesada piedra que Sísifo acarrea hasta la cumbre quedara por sorpresa en equilibrio sobre el vértice de la cima y se mostrara siempre a punto de caer hacia cualquier dirección de las empinadas laderas de la montaña, mas nunca terminara de hacerlo (como una tirada de dados ya realizada en la que el cubilete que los oculta nunca se levantara y al no desvelarse los números, jamás se abolieran todas las posibilidades del azar). Una estática incertidumbre que es quizá la fuerza de todo lo artístico: ahí está el enigma sin fin de Ulises dormitando cuando cruzaba el último trecho antes de volver a casa. ¿Por qué se echaría esa siesta?, ¿a qué se debió ese «sueño profundo, suave, dulcísimo, muy semejante a la muerte»? Quién sabe si algo tuvo que ver la suave ondulación de su nave que esta vez surcaba el mar con ímpetu desconocido; pues, alzada la popa, «corría el bajel con un andar seguro e igual». Quizá porque sabía que «llevaba consigo un varón que en el consejo se parecía a los dioses; que tuvo el ánimo acongojado muchas veces, ya combatiendo con los hombres, ya surcando las temibles ondas, pero que entonces dormía plácidamente, olvidado de cuanto había padecido». Pasaba la mar esa nave, imparable pero seguramente fluctuando con esa ligereza que le haría parecer frágil, contemplada desde lejos.

Como lo haría un niño desganado observando ese trozo de pan que ha lanzado a un riachuelo, mientras disfruta sólo del chocolate de la merienda y se encandila viendo cómo se aleja aguas abajo como una extraña barca (sorprendido de la diferencia de cuando lanzó una piedra a ese mismo torrente —piedra sobre la que edificar). Sólo más tarde, llegado el tiempo del hambre, recordará ese pan navegando ese arroyo, alejándose, cada vez más pequeño a sus ojos y dirigiéndose tembloroso y sin pausa hacia algún lugar ignoto. Vendrá a la memoria esta vez como simple pan desperdiciado, con un pertinaz arrepentimiento, no ya como la analogía de nada («Echa tu pan sobre las aguas; porque después de mucho tiempo lo hallarás»<sup>1669</sup>). Ese

---

<sup>1669</sup> Esta sería la traducción al castellano de la Vulgata: «Mitte panem tuum super transeuntes aquas, quia post tempora multa invenies illum», *Eclesiastés* 11, 1. Las versiones más recientes, reformulan la frase en estos términos menos sugestivos: «Manda tu grano por el mar, que al cabo de mucho tiempo lo encontrarás».

mismo curso lábil y continuo bien pudiera ser el que mecía la somnolencia de Ulises, hasta que, sin darse cuenta: «cuando salía la más rutilante estrella, la que de modo especial anuncia la luz de Eos, hija de la mañana, entonces la nave, surcadora del ponto, llegó a la isla»<sup>1670</sup>.

Arribados al destino, cabe volver la vista atrás en ese intento por considerar todo el recorrido, a pesar de que ello implique ese peligro de querer reseguir con la mirada esa línea espiral que rodea una esfera: irremediable que no se oculte una parte, mientras se percibe alguna otra. Aún y así, puede recordarse que el primer bloque ha servido para aclarar cómo el ensayo tiende a articularse de muy distintos modos, pero siempre partiendo de una esencial disposición hacia la persuasiva captación de su «lector», lo cual es la causa de tres factores consustanciales al género como es la presencia estructural de un determinado «yo», privativo del ensayo en su combinación de características; una «voz» por éste emitida, que suele demostrar una notable capacidad para plasmar una personalidad, modular su tono y dar concreción a lo abstracto; así como un modo particular de tratar la «materia» con la que va a conformar su objeto de ensayo, en el que destaca un valor preciso como es el de la subjetividad a la hora de formular su saber.

A partir de ese cimientto de la disposición de materiales dirigidos al lector, se ha extraído del segundo bloque cómo todo ese aparato material ejecuta una «función» de desacato, que puede describirse como la finalidad constante en la que suelen converger las realizaciones más dispares del género y de la que se ha podido comprobar el modo en que aplica su «incursión» en su objeto de crítica, indagando con precisión e intentando implicar a su receptor en tal operación. Esta función suele situar su objetivo en el nivel del «lenguaje» articulado en algún discurso establecido donde se ha urdido una mistificación que ésa siempre debe desbaratar. Eso es lo que convierte al ensayo en un discurso «secundario», pues siempre está enfocando a otros discursos, así como a otros objetos culturales condicionados por el poder y que piden una labor «arqueológica» para ponerlos más en claro y deshacer su manipulación.

---

<sup>1670</sup> «εὖθ' οἱ ἀνακλινθέντες ἀνερρίπτουν ἄλα πηδῶ, / καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἐπιπτε, / νήγρετος ἦιδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εἰκώς. [...] / ἢ δὲ μάλ' ἀσφαλέως θέεν ἔμπεδον· οὐδέ κεν ἴρηξ / [...] ἄνδρα φέρουσα θεοῖσ' ἐναλίγκια μήδε' ἔχοντα, / ὃς πρὶν μὲν μάλα πολλὰ πάθ' ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν, / ἀνδρῶν τε πτολέμους ἀλεγεινά τε κύματα πείρων· δὴ τότε γ' ἀτρέμας εὖδε, λελασμένος ὄσσο' ἐπεπόνθει. / εὖτ' ἀστήρ ὑπερέσχε φαάντατος, ὃς τε μάλιστα / ἔρχεται ἀγγέλλων φάος Ἴουδης ἠριγενείης, / τῆμος δὴ νήσω προσεπύλατο ποντοπόρος νηῦς.», *Odisea* [*Ὀδύσσεια*], «Canto XIII», Luis Segalá y Estalella [trad.], vv. 70-95.

El fundamento para todo ello es una orientación hacia el lector, cuya activación está dirigida a desempeñar una función de desacato y, finalmente, hay unas tendencias generales que condicionan la forma en que se plasma su «discurso», que son compartidas por todo discurso literario. Para empezar, formula una ficción de conciencia con la peculiaridad de que es «intencional» pues siempre va hacia su objeto de crítica y en ese «proceso» es donde se concentra todo el discurso, por encima de la presentación directa de ese objeto o el resultado de su crítica. Por eso, a este discurso le rige la «gratuidad», que tan bien puede apreciarse en la manera en que consigue asemejar su desarrollo al de un «juego desinteresado», aunque pueda disimular algún interés, situando el conjunto de su enunciado en ese equilibrio entre la posibilidad de, o bien su «contingencia» o bien su «necesidad». Toda una serie de aspectos que son los habituales en la factura de cualquier discurso literario. De ahí que pueda pensarse en el modelo de «género» al que ese mismo discurso ensayístico demuestra su pertenencia, que está regido por una potente combinación de elementos estructuralmente permanentes y su apertura a elementos variantes: por eso sus «fronteras» son necesariamente permeables a otros géneros textuales, de ahí que puedan comprobarse distintas maneras de adopción de «moldes» propios de otros géneros, pero inoculados con los rasgos constantes del ensayo, entre los cuales está el «sujeto» que los formula y que los aúna por ser productos de un mismo emisor. Todo lo cual puede constatarse porque este discurso suele mostrar una «conciencia» de su propio género.

Un género que se podría reducir a su estructura mínima en una base que es el *sujeto* de un «yo» —su elemento estable— y el desarrollo de una *función*, el «desacato» —su elemento dinámico—, dirigida hacia un «discurso establecido», implicado en aquello que conforma su *objeto*. Es desde esta estructura mínima de base y función, de sujeto y desacato, que se abren toda una serie de ondas expansivas en las que puede comprobarse unas estrategias dirigidas al acercamiento a su lector, al cumplimiento de su función y a la conformación de su discurso. Todo ello deducido a través de la doble orientación de esta investigación, desde la que puede percibirse el modo en que se podría concretar la adscripción del «ensayo literario» a la categoría de la literatura, a la vez que, mediante sus muestras se consiga comprobar la reformulación del género en las letras españolas, en el marco de la general restitución de la modernidad que éstas experimentan en torno al periodo de la muestra: 1965 y 1992.

En toda la dinámica que muestran cada uno de los ensayistas tomados en la muestra, se percibe una latente rebeldía, una forma de indómita disensión hacia su circunstancia presente pero, sobre todo, hacia el agudo tiempo en que despertaron al mundo, aquél durante el cual forjaron su conciencia y fueron formados, el de «un país miserable y estático, dócil y asolado»<sup>1671</sup>. Dentro de tal circunstancia, su tendencia a cristalizar su expresión en los viejos moldes del ensayo puede haber sido una forma de contrarrestar esta época de interminable cuaresma, de paralizante adoctrinamiento y de cinismo moral, que había arrastrado a las letras, como al país, a la situación paupérrima bien conocida, en la que: «la solemnidad grave y dogmática, misional y trascendente se apodera del ritmo y el tono de la prosa de ideas»<sup>1672</sup>.

Sin embargo, esta nueva hornada de escritores que han pasado la guerra durante su infancia y han vivido una adolescencia y juventud en lo más crudo de la posguerra de los cuarenta van a empezar a beneficiarse de ese *fin del principio* que empieza tímidamente durante los cincuenta, en el que van a producirse unos cambios en el mundo de la letras que constatan cómo en las letras el régimen «ha ido perdiendo el blindaje defensivo de la victoria»; unas transformaciones que han ido alimentando a esos jóvenes escritores que han «nacido a la vida adulta bajo el nubarrón del nacionalcatolicismo»<sup>1673</sup>.

Pues los años cincuenta marcaron un nuevo escenario para España, porque «la guerra de Corea había cambiado las perspectivas del mundo occidental», lo que había permitido tras algo más de una década la lenta constatación de que «España salía del lazareto, con un Franco convertido en “centinela de Occidente” y una guerra civil convertida, de prólogo de la segunda de las mundiales, en anticipo de una posible tercera que se libraría contra el comunismo»<sup>1674</sup>. Con ese nuevo escenario llegaron los créditos que Estados Unidos otorga a España al inicio de la década y en 1952 se levanta el racionamiento y «se daba por restablecida la libertad de precios, comercio y circulación de bienes de consumo»<sup>1675</sup>. Entre los cambios que se van encadenando a lo largo de esa década, destacan toda una serie de transformaciones en la sociedad y en su cultura política «desde que irrumpió en la esfera pública en 1956 la primera generación de universitarios que no había participado en la guerra civil y desde que en

---

<sup>1671</sup> Gracia y Ródenas, «Introducción», *Derrota y restitución...*, p. 1.

<sup>1672</sup> *Ibidem*.

<sup>1673</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>1674</sup> Mainer, «1952. En el cincuentenario de una generación», *Tramas, libros...*, p. 52.

<sup>1675</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

1962 comenzó la movilización de una nueva generación de obreros industriales»<sup>1676</sup>. Ambas fechas pueden servir de sutiles hitos de esta mutación de fondo que se va desplegando en distintas direcciones, porque se trata de un conjunto progresivo de modificaciones sin pausa tales como: «el gran éxodo rural, la emigración, el fin de la autarquía, la apertura al exterior, la integración progresiva en los mercados internacionales, los flujos de capital y las transferencias de divisas, la implantación, en fin, de una economía capitalista de mercado», todo lo cual desemboca ya en los sesenta en un evidente «cambio de sociedad y profundas modificaciones en la composición, el discurso y la práctica de las clases obrera y media»<sup>1677</sup>. Todo este curso de metamorfosis se dirige hasta el bienio 1973-1974 que constituye el «gozne de esa transformación» porque «en ellos finalizó el periodo de cambio social más intenso que haya experimentado España en toda su historia moderna y a partir de ellos comenzó su más profunda transformación política y cultural»<sup>1678</sup>. Un país que había mutado por más que los sectores más reaccionarios del régimen se negaran a admitirlo, pues «la crisis crónica de la vida universitaria y hasta las manifestaciones públicas de los colegios profesionales reflejaban que la clase media ya no era el vivero de “números uno” que se incorporaban sin rechistar a la Administración del poder tecnocrático» al mismo tiempo que «el malestar laboral ascendente revelaba que la oposición sindical era un problema irresoluble»<sup>1679</sup>. Es por la hondura y el largo trayecto de este cambio por lo que «Franco era, en lo que concierne a la cultura, un cadáver [...] mucho antes de noviembre de 1975» y es por ello que «no salieron grandes cosas de las gavetas de los escritores atenazados por la censura, ni del magín de quienes se libraron de aquella opresión»<sup>1680</sup>.

Por eso, cómo no entender los dos primerizos signos en uno de los autores de esta muestra como una señal de hartazgo del presente y la búsqueda de un horizonte distinto como los que presenta Fuster con: *El descrèdit de la realitat* o *Les originalitats*, unas reflexiones sobre el arte y una interrogación sobre su tendencia a rehuir lo real y perseguir la originalidad, que han sido escritos desde una pequeña ciudad provinciana durante el bienio 1955 y 1956. A la par, Sánchez Ferlosio, cuando ya ha demostrado en narrativa unos gestos bastante paralelos a los de Fuster, se

---

<sup>1676</sup> Santos Juliá, «Una sociedad en cambio», *El aprendizaje...*, cap. I, p. 16.

<sup>1677</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>1678</sup> *Ibidem*.

<sup>1679</sup> Mainer, *El aprendizaje...*, p. 99.

<sup>1680</sup> *Ibidem*, p. 85.

atreverá veinte años más tarde con una obra tan gozosamente reconcentrada en sí misma como *Las semanas del jardín* (1974). A la vez que Benet ya se ha permitido el lujo de buscar en su ocio, ganado a sus servidumbres profesionales, para concebir *La inspiración y el estilo* (1966), en consonancia con su primera narrativa, esa suerte de discurso crítico tan inaudito en el modo de abordar una meditación crítica sobre la narrativa como lo es su descarada y casi heroica opción estética, opuesta a la práctica totalidad de la tradición y el presente de la narrativa española, juzgada como sometida desde un craso momento a un empobrecedor costumbrismo. Con semejante intensidad con la que, poco después, va a lanzar unos fulgurantes alardes de pensamiento, tan deliberadamente extraños a su época, como los que integra en *Puerta de tierra* (1970) o su propia desatada probatura en la opacidad, tan cercana a *Las semanas del jardín* ferlosianas, como es esa desorbitada écfrasis de *El ángel del Señor abandona a Tobías* —tan condicionada también por ser el resultado de una época de hundimiento vital tras el suicidio de su esposa. Mas, en todos estos títulos se plasma una indirecta contestación al peso de esa circunstancia que gravitó desde la infancia en sus vidas.

Se nota una audaz combinación de gratuidad ociosa y juego experimentador que se contrapone a cualquier tacaña búsqueda de un resultado práctico o a cualquier burda treta proselitista o algún intento de imponer un dirigismo intelectual, como puede apreciarse por ejemplo en el uso irónico de la estructura de lexicón en el *Diccionari per a ociosos*, combinada con la lúcida sorpresa de cada una de sus acepciones. Esa puede ser una indirecta oposición a la retórica hueca de las voces oficiales y públicas, ese engolamiento que la encorseta, su afectación impostada que la hace distante y que intentan encubrir su vacuidad; una disonancia lograda con el correctivo de la cálida cercanía de una voz simple que se asemeja a la verdadera voz del lector posible. Del mismo modo que se traza una divergencia a ese orden calculado del discurso propio de lo institucional, con el contraste de un desatado desorden o la aparente ausencia de interés por suministrar ningún mensaje cerrado, como hace Martín Gaité ideando la pluridimensional estructura de *El cuento de nunca acabar*. En algún sentido, todos sus productos van demostrando que, contra la promoción del sometimiento y el sacrificio, del deber y la servidumbre, no hay mejor disenso que la íntima satisfacción de pensar y contar aquello que permite gozar como, por ejemplo, demuestra Vázquez Montalbán en su certero retrato de las décadas de posguerra alzado desde las migajas de la cultura popular con su *Crónica sentimental de España* (1971).



Al discurso didáctico que divulga esa invitación a desatender la propia voluntad, se le contestará con el uso paródico de los discursos morales en la *Puerta de tierra* benetiana o en esas distintas ocasiones en que Fuster evalúa la moral común en *L'home, mesura de totes les coses* (1967) y en *Babels i babilònies* (1972), o las reivindicaciones del placer, el egoísmo y la subjetividad que Savater propone en su *Apología del sofista y otros sofismas* (1973). Pues, de algún modo, al imperativo de hipotecar la prosa de ideas en aras de un resultado práctico, preciso y transmitido en bloque, se abre la alternativa del campo ensayístico para todo lo contrario de esta pretensión de concebir el texto sólo como un medio y de ahí el intento de estos ensayistas por hacer del suyo un fin en sí, problematizando cualquier búsqueda de consecuencias obvias y utilitarias.

El interés por lo que hace gozar sin otra pretensión que proseguir con ese placer mencionando y a veces parodiando los artefactos que los producen o ahondando en el conocimiento del sujeto mismo a través de explorar el porqué de tal satisfacción: lo cual lleva a esta esencial inclinación por pensar la narratividad —tan común a todos— y, en especial, la lúdica y fugaz incursión en los relatos de la infancia en *La infancia recuperada* (1976) de Savater o la reflexión tan entrañada en sí misma de Martín Gaité y su reflexión sobre el contar en *El cuento de nunca acabar*, así como todas las ocasiones en que ella se ve llamada a la crítica literaria desde la medida de su intimidad, como puede notarse en sus recopilaciones de *Agua pasada* o *Tirando del hilo*. Supone otra coincidencia generacional este afán por meditar sobre el narrar, lejos de toda construcción teórica, sino desde el cauce del ensayo en donde rige la libre disposición de la subjetividad. Esto se corresponde, en general, a esa común necesidad de pensar la dicción misma, las palabras propias y ajenas; justamente tras haberse formado y haber padecido todos ellos un clima en el que la tergiversación y la mistificación de los discursos públicos se sostenían sobre la base de una continuada adulteración verbal, alejándolos de cualquier sustento objetivo y, por tanto, de ninguna franca correspondencia con la realidad.

Por tanto, frente al tenso ámbito público del auditorio vigilado, casi mudo receptor de declamaciones y proclamas, se va consolidando la conquista de la única zona aún preservada al control ajeno: la intimidad personal, la que comparte el ensayista con un solo lector que sitúa a su mismo nivel en una cordial soledad, desasida de las servidumbres públicas, para intentar una sincera conversación. Una conquista más intensa en los años liminares de 1973-1980, en el que se abrió «una

fase cultural donde importó mucho el autoanálisis, el descubrimiento de la intimidad», así como un más evidente «reencuentro del público, tras unos años en los que cierto cinismo casi jactancioso de apartamiento fue la ley»<sup>1681</sup>. En este nuevo vínculo con su lector, se hará presente cierta meditación sobre el poder, más subrepticia o más directa si lo permite la circunstancia, pero sobre todo suministrará a quien lee una prudente y permanente desconfianza ante cualquier discurso oficial, a pesar del cambio político y el paso a la democracia. Porque ante décadas de infundida despolitización aparecerá ese juego con el discurso panfletario y la retórica revolucionaria que practica García Calvo, publicando la entelequia de su «Comuna Antinacionalista Zamorana» desde París o los distintos artículos y papeles recogidos en *Actualidades* (1980) o la elevada disertación del savateriano *Panfleto contra el Todo* (1978). Incluso, ante la opresiva memoria trágica de la guerra y la proliferación de lo militar en distintas zonas de la vida pública, se abre paso un inesperado gusto por lo marcial y la estrategia militar como artefacto meditativo como hace patente Benet y Sánchez Ferlosio.

En definitiva, la opción por emplear el ensayo como cauce de expresión responde a esta necesidad de poner en el centro un yo personal con todo su caudal de subjetividad, a contrapelo de una circunstancia pública de trágico descarte de la voluntad individual y de altivo desprecio del valor de la mirada subjetiva sobre las grandes cuestiones humanas. Quizá esta reorientación del género no sea más que un sutil efecto de esas fisuras que se van entreabriendo con la paulatina distensión del régimen a partir de su instalación en una economía de mercado, que empieza a aflorar en distintos ámbitos de la sociedad española, por ejemplo: en el crecimiento de las condiciones de bienestar de la población, el aumento de la formación superior, así como todas las consecuencias innumerables que trajo el lento y relativo final del aislamiento internacional de España desde el pacto con los Estados Unidos, así como el progresivo aumento de la oposición interna y no sólo exterior.

Lograda la transición a la democracia, la transformación social es evidente y debe considerarse entre sus «méritos», pues el resultado es el de «una sociedad que se ha hecho singularmente tolerante y receptiva, mucho más laica y razonadora, pero sin mengua de valores», que fueron conseguidos en «un periodo singular» pues debió desarrollarse en «un contexto mundial confuso y recesivo» como fue el que va de los setenta a los ochenta, un periodo que en España fue regido por una combinación

---

<sup>1681</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

contradictoria «de arcaísmos sociológicos y modernidad rampante, de credulidades y escepticismos, de tradición y renovación»<sup>1682</sup>. Pues no hay que olvidar que en el panorama internacional, el periodo 1975 y 1990 «la historia volvió a acelerar su marcha, tras la larga y expectante marea baja que siguió a 1945» en la que España lleva a cabo la «conquista definitiva de la libertad y de un notable lugar en el mundo nuevo»<sup>1683</sup>.

Todo este proceso de disrupción interior y mutación gradual del régimen y el país hasta el advenimiento de la democracia puede mostrar uno de sus tantos correlatos en esta parcela mínima del nuevo uso del ensayo como género, mediante la reactivación de sus rasgos genuinos y, sobre todo, sirviendo como lugar para ese espíritu de insumisión íntima a las limitaciones de su circunstancia y a todo condicionamiento político, empleándose como ámbito en que se cristaliza esa disolución del extremo control sobre distintos elementos sobre los que se había fundado la dictadura, entre ellos, la conciencia del individuo y la expresión de su yo. En suma, lo que ocurre con esta opción por el ensayo puede definirse como la decisión de intentar poner en sintonía su escritura con los problemas presentes, los anhelos de futuro y las formas de abordarlos que estaban siendo los propios en su contemporaneidad en el Occidente democrático.

La inmersión en cada uno de los lugares de este conjunto de casos ha mostrado un cierto modelo de cómo funciona el género con la estructura de la base de un sujeto y la función del desacato, acomodándose a un lector y dirigiéndose a unos discursos establecidos. Una determinada reactivación de los fundamentos del ensayo literario que pueden dar a entender esta reorientación del género en las letras españolas durante un periodo tan marcado por el cambio social, político, económico y cultural como es el de 1965 y 1992. Todo esto a la vez que ha servido para evidenciar la formas particulares de realización del género en cada uno de los autores. Ya sea desde la minuciosa suspicacia y la actitud irredenta de Sánchez Ferlosio, con una semejante ambición a la del ensayismo de Benet y la particular selección de sus objetos culturales como acicate reflexivo. O esa exacta medida alcanzada por Fuster entre una voz reconocible para un lector general y la desarmada complejidad de la cuestión tratada; una voz cercana que para Martín Gaité sirve para emplear la intimidad y la experiencia de su yo para meditar sobre la facultad de contar. Pero

---

<sup>1682</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>1683</sup> *Ibidem*, pp. 249-250.

también el esquematismo directo, la perspectiva utópica y la subjetividad camuflada de García Calvo, así como la reticencia crítica y la elevada consideración del yo en Goytisolo. Aunque también puede figurarse una voz acelerada y múltiple como la de Vázquez Montalbán, dirigida a materiales tan dispares. Así sucede también con ese enunciado de Savater directo hacia su tema y sin añadiduras decorativas, tan abierto a contaminarse de aquellos discursos que refiere. Bien distinto a un discurso medido que se confunde con el de la lírica como le sucede a Valente, apuntando siempre hacia concretos referentes, como hace Gil de Biedma con su amable análisis de sus referentes poéticos, llenos de reflexión vital. Tal como le ocurre a una voz que se acerca a los límites del género como la de Gimferrer, a veces sumergiéndose en el íntimo retrato de distintos nudos de su memoria o dirigido a la precisa descripción crítica de productos artísticos.

Variedad de voces, diversidad de objetos, siempre dentro de un mismo curso, haciendo funcionar un mismo género, activándose en una semejante atmósfera que consigue revitalizarlo en el marco de unas letras que vuelven al ritmo de la contemporaneidad occidental. Esta lectura limitada de cada uno de estos ensayistas quizá sea una manera de «agotar primero el campo de lo posible» y no cuidarse de «las cosas inmortales», según suena en ese verso de Píndaro<sup>1684</sup> que Jesús Aguirre tomó por divisa en sus días de estudiante de Teología en Múnich. Un verso que describe casi exactamente el quehacer de este personaje ubicuo, múltiple y enigmático que cumplió más facetas de las que imaginó Stendhal para su Julien Sorel. Entre ellas, la de director de la editorial Taurus entre 1969 y 1977, una de las mayores editoriales de ensayo y prosa de pensamiento, que importó a España tanto pensamiento europeo (la Escuela de Frankfurt principalmente) y que editó tanto de este ensayo español, por ejemplo *En ciernes* de Benet, pero que sobre todo descubrió a Savater, de quien publicó toda su obra hasta *La infancia recuperada*<sup>1685</sup>. Paradigma de esa figura velada que está sin casi notarse, que da cuenta en sus huellas de un tiempo, apenas

---

<sup>1684</sup> «No te cuides, alma mía, de las cosas inmortales, / agota primero el campo de lo posible.», «Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπεῦδε, / τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανά.» Píndaro, *Pítica*, III, vv. 110-111.

<sup>1685</sup> «Mención aparte merece mi “santa alianza” de ahora hace ya tres años con Jesús Aguirre. No creo que ningún editor haya abrazado con tanto entusiasmo una causa perdida como él hizo en mi caso: fue tal entusiasmo el causante de que la causa no se haya perdido del todo. A veces, cuando pienso en él lugar sin identidades ni nombres propios que la imposible desaparición del tiempo traería, me gusta imaginar que en él hallo algo de ese haz plural de contradicciones que aquí y hoy se llama Jesús Aguirre; y quiero creer que su amistad supone que, en el lugar perfecto que todo desmiente y que él espera, sería grato encontrar algo del menesteroso torbellino que pasa por el mundo como Fernando Savater», Savater, «Prólogo», *Apología del...*, p. 6.

escribiendo obras, mas abriendo vías para que los otros lo hagan y cuya biografía se apaga en un eclipse fastuoso y triste. Algo cercano a lo que sucede con esta deambulación entre cada uno de estos ensayistas y la interpretación hecha a sus textos, buscando su correlación con un género que los identifica y su concordancia con una época.

En esencia, el designio que se ha intentado cumplir en este largo y vago trecho —cruzado con sueño— no es otro que el mismo que demostró Robinson Crusoe ante un Viernes recién encontrado: señalar las cosas con el dedo índice, cuando aún no se comparten las palabras para nombrarlas. Cifrarlo todo al ademán más elemental, casi falto de cualquier mérito, pero que permite luego, cuando se ha desvaído ya el tiempo incierto de esta muda incomprensión, poder decir con la templada satisfacción de un Robinson ahíto de esperanza:

Fue el año más placentero de cuantos pasé en esta isla; Viernes empezó a hablar bastante bien y a entender el nombre de casi todo lo que yo necesitaba nombrar y de todos los lugares a los que pudiera enviarlo, y además me hablaba bastante; así que al poco tiempo pude dar de nuevo uso a la lengua, cosa que desde luego apenas había podido hacer hasta entonces. Aparte del placer de hablar con él, el hombre me daba satisfacción por sí mismo: su sinceridad simple y nada artificial se me hizo cada día más patente y empecé a querer de verdad a aquella criatura; por su lado, creo que él me tenía más amor del que jamás había podido sentir por nada.<sup>1686</sup>

---

<sup>1686</sup> «This was the pleasantest year of all the life I led in this place. Friday began to talk pretty well, and understand the names of almost everything I had occasion to call for, and of every place I had to send him to, and talked a great deal to me; so that, in short, I began now to have some use for my tongue again, which, indeed, I had very little occasion for before. Besides the pleasure of talking to him, I had a singular satisfaction in the fellow himself: his simple, unfeigned honesty appeared to me more and more every day, and I began really to love the creature; and on his side I believe he loved me more than it was possible for him ever to love anything before.», Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Enrique de Hériz [trad.], Barcelona, Edhasa, cap. 15, «La educación de Viernes» [«Friday's education»], p. 294.



# ILUSTRACIONES







FIGURA 1. Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la Muerte*, [*De Triomf van de Dood*], Museo del Prado, (c. 1562). Sánchez Ferlosio se refiere al caballero con atuendo rojizo que se sitúa en la esquina inferior derecha, aureolado por una mesa redonda con mantel destacadamente blanco, que se encuentra detrás de su figura, destacando su perfil. En el gesto valeroso de desenvainar la espada es en donde se ancla toda la reflexión de ese pasaje.



FIGURA 2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El ángel del Señor abandona a Tobías* o *El ángel abandona a Tobías*, óleo sobre tabla, Museo del Louvre, 1637. La imagen la incluye Benet en la primera edición de su libro homónimo de 1976.



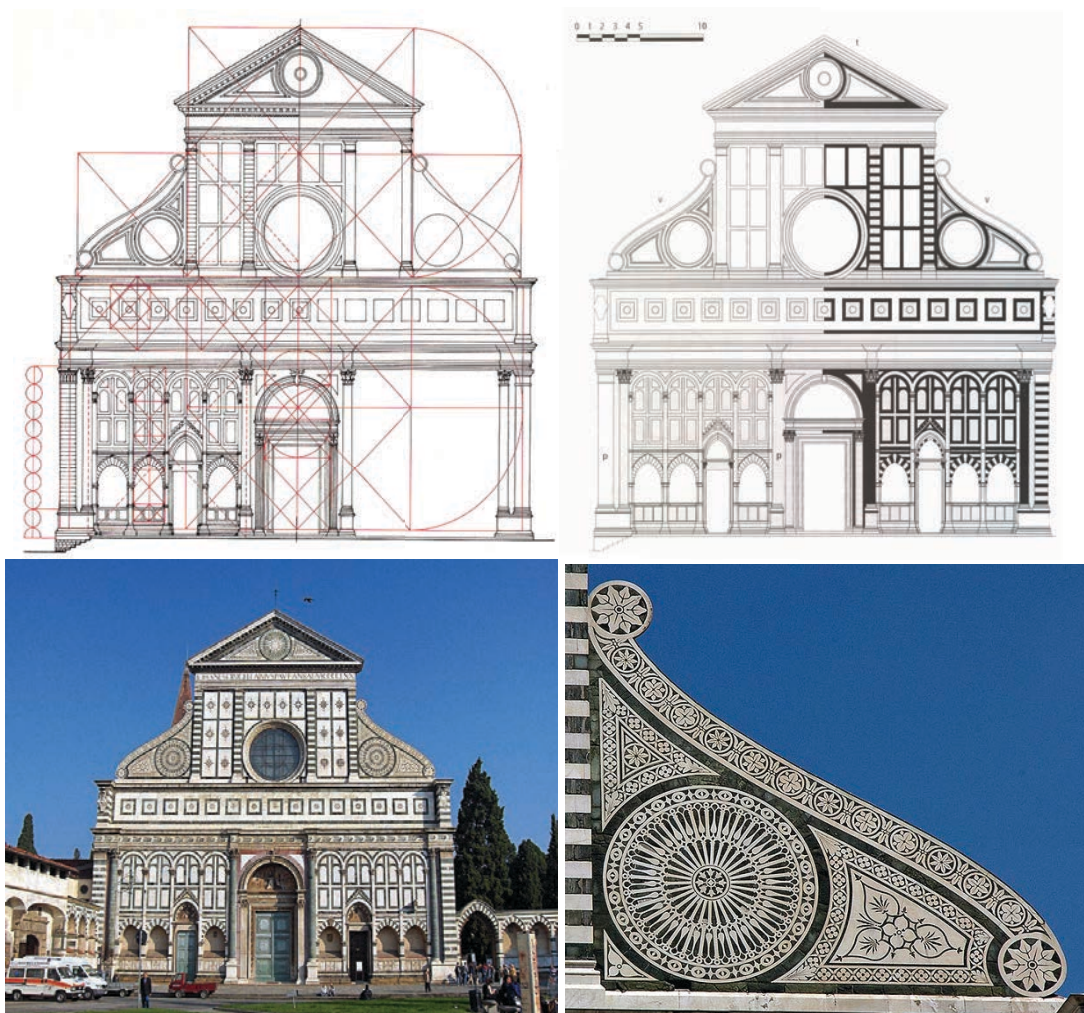


FIGURA 3. Fachada de la iglesia de Santa María Novella de León Battista Alberti en Florencia, 1470, incorporada al templo que había sido construido entre 1279 y 1420. Benet se refiere a las dos «volutas» que solucionan, en forma de sendos triángulos rectángulos, los dos ángulos de 90° que surgen de la distinta altura entre la nave central y las dos laterales, propias del modelo basilical.



FIGURA 4. Retrato de Kenneth H. Anderson (1910-1974) con su perro Nipper, que adoptó durante la caza del leopardo de Gummalapur. Esta fotografía se incluye al inicio del cap. 8, «El acecho del tigre» de *La infancia recuperada*, p. 106.



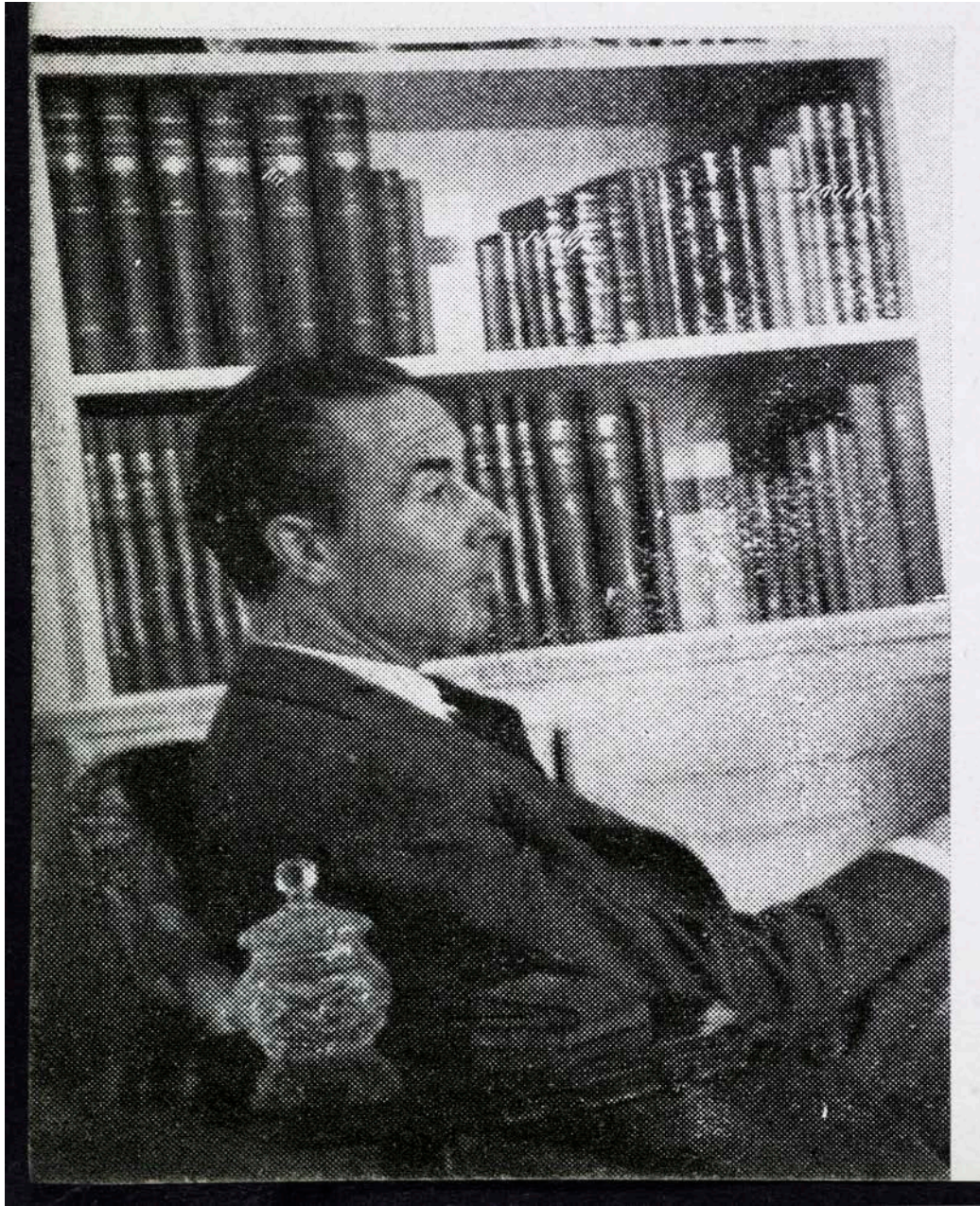


FIGURA 5. Retrato de Juan Gil-Albert que aparece en la *Antología de «Adonais»*, Vicente Aleixandre [pról.], Madrid, Rialp, 1953, p. 265.



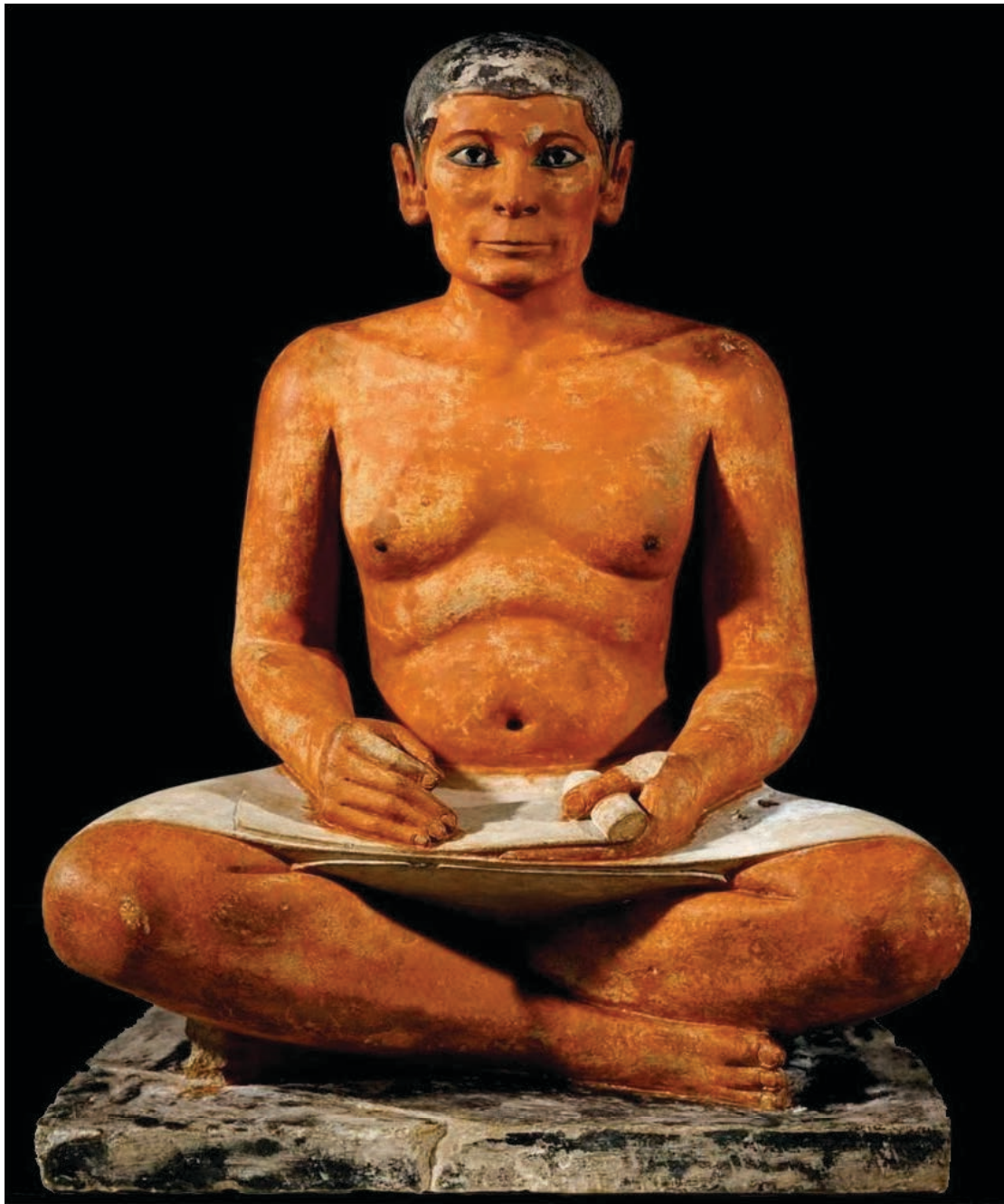


FIGURA 6. «El escriba sentado», escultura de piedra caliza policromada (2480 y 2350 a. C., IVª o Vª dinastía) es una de las obras de arte más conocidas del Imperio Antiguo Egipcio. Fue descubierta en 1850 en la actual Saqqara, necrópolis de la antigua Menfis y actualmente se conserva en el Museo del Louvre.

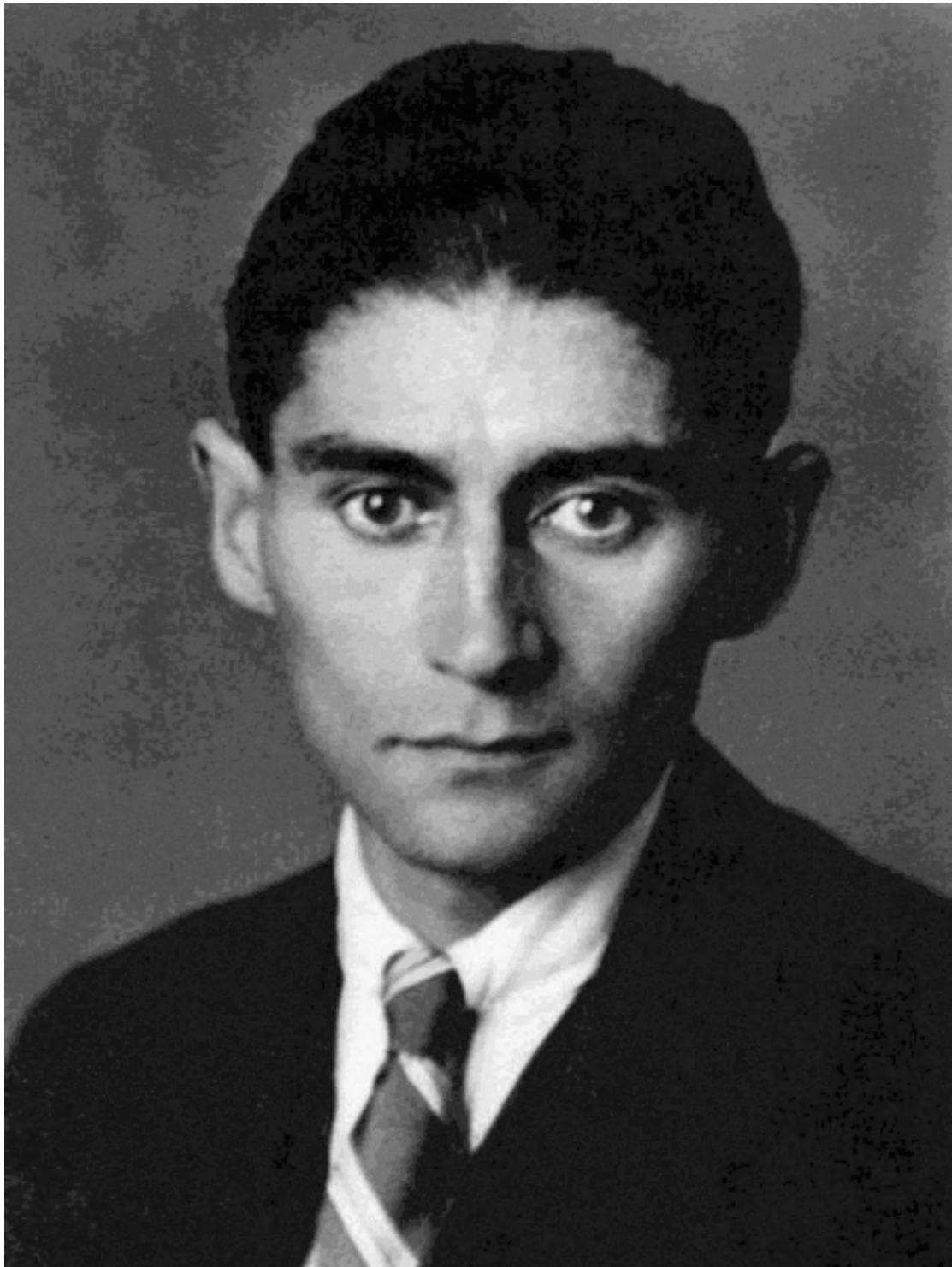


FIGURA 7. Retrato de Franz Kafka en 1923, un año antes de su muerte. Es fácil que Sánchez Ferlosio tenga en mente este retrato o alguno parecido al mencionar su mirada.



FIGURA 8. Benet se refiere indefinidamente a los retratos de juventud de George Eliot, pero en un punto da una pista que puede apuntar en concreto a esta pintura: «[...] Se recogía el pelo en dos moños sobre las orejas, a modo de auriculares.», p. 116.





FIGURA 9. Este es el daguerrotipo tomado en torno a 1870.

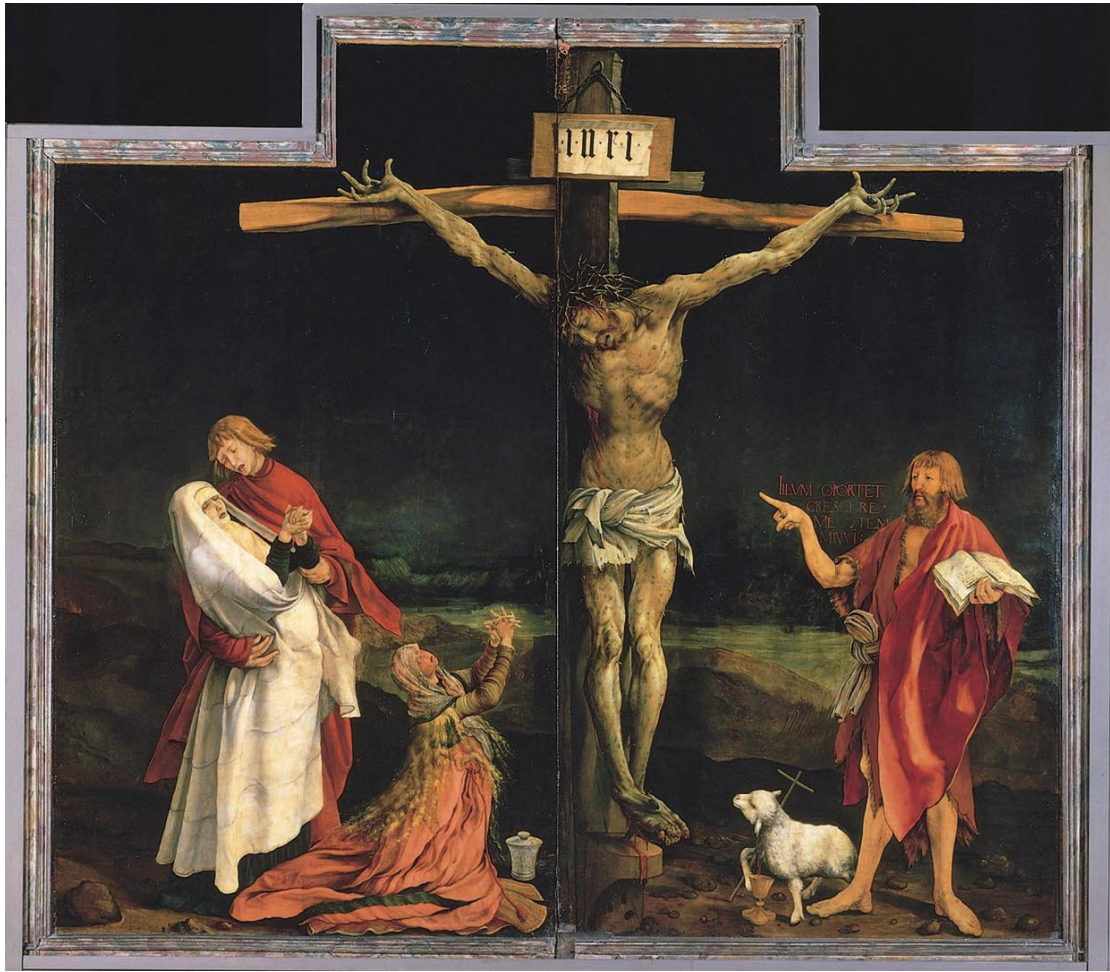


FIGURA 8. *La crucifixión* de la Tabla central del *Retablo de Issenheim* [*Isenheimer altar*] (1512-1516) del pintor alemán Matthias Grünewald, Museo de Unterlinden, Colmar (Alsacia, Francia). Valente ancla su atención en la figura de la Virgen María, su estado y la blancura de su túnica.



FIGURA 9. Detalle de la Virgen sostenida por Juan de *La crucifixión* del *Retablo de Issenheim*.





FIGURA 10. Pieter Brueghel el Viejo, *La construcción de la torre de Babel* o *La torre de Babel* [*De Toren van Babel*] (1563).





FIGURA 10. La Capella Cornaro (1644-1652) obra de arte total de Gian Lorenzo Bernini, está situada en la parte izquierda del transepto del altar mayor de la iglesia Santa Maria della Vittoria en Roma.



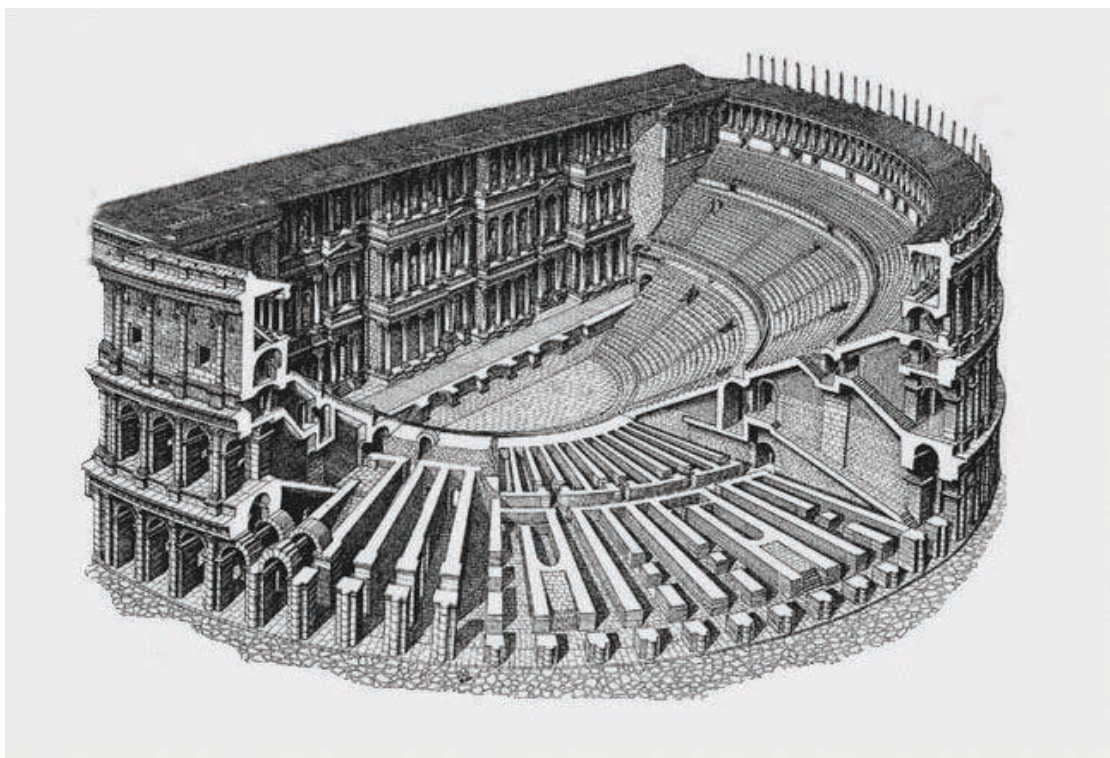
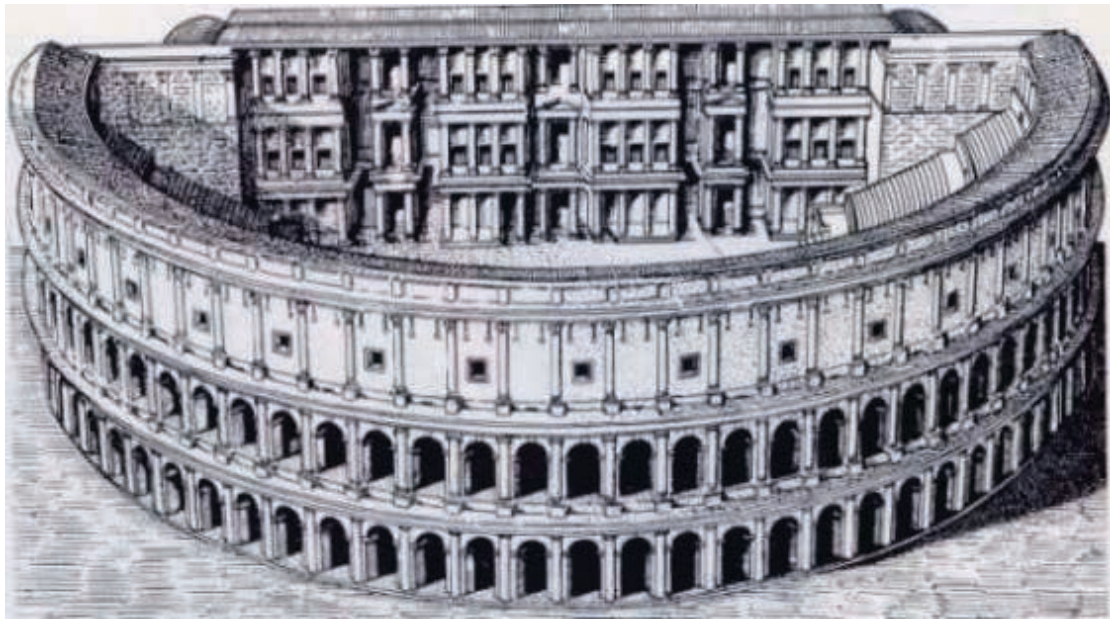


FIGURA 11. El «Teatro Marcellus» en su estado original, edificado durante los años 11-13 a. C., promovido por Julio César y culminado por Augusto, fue bautizado en memoria del sobrino de éste, Marco Claudio Marcelo, fallecido el 23 a. C. Fue el primer teatro permanente de piedra de la ciudad eterna y funcionó como tal durante tres siglos.





FIGURA 12. El «Teatro Marcello» fue abandonado a partir del s. IV y esquilado como cantera, hasta pasar a construirse en ella una fortaleza a partir de 1150 y convertirse luego en palacio de distintas familias romanas, hasta que en el siglo XVIII en que pasó a la familia Orsini. A esa época pertenece el grabado superior, en el que se percibe la imagen que Sánchez Ferlosio refiere en su ensayo. Fue durante la fiebre arqueológica fascista que entre 1926 y 1932, el edificio fue expropiado y restaurado, excluyendo los añadidos que cubrían las arcadas y rebajando el suelo hasta la cota original, tal y como se ve en la fotografía.



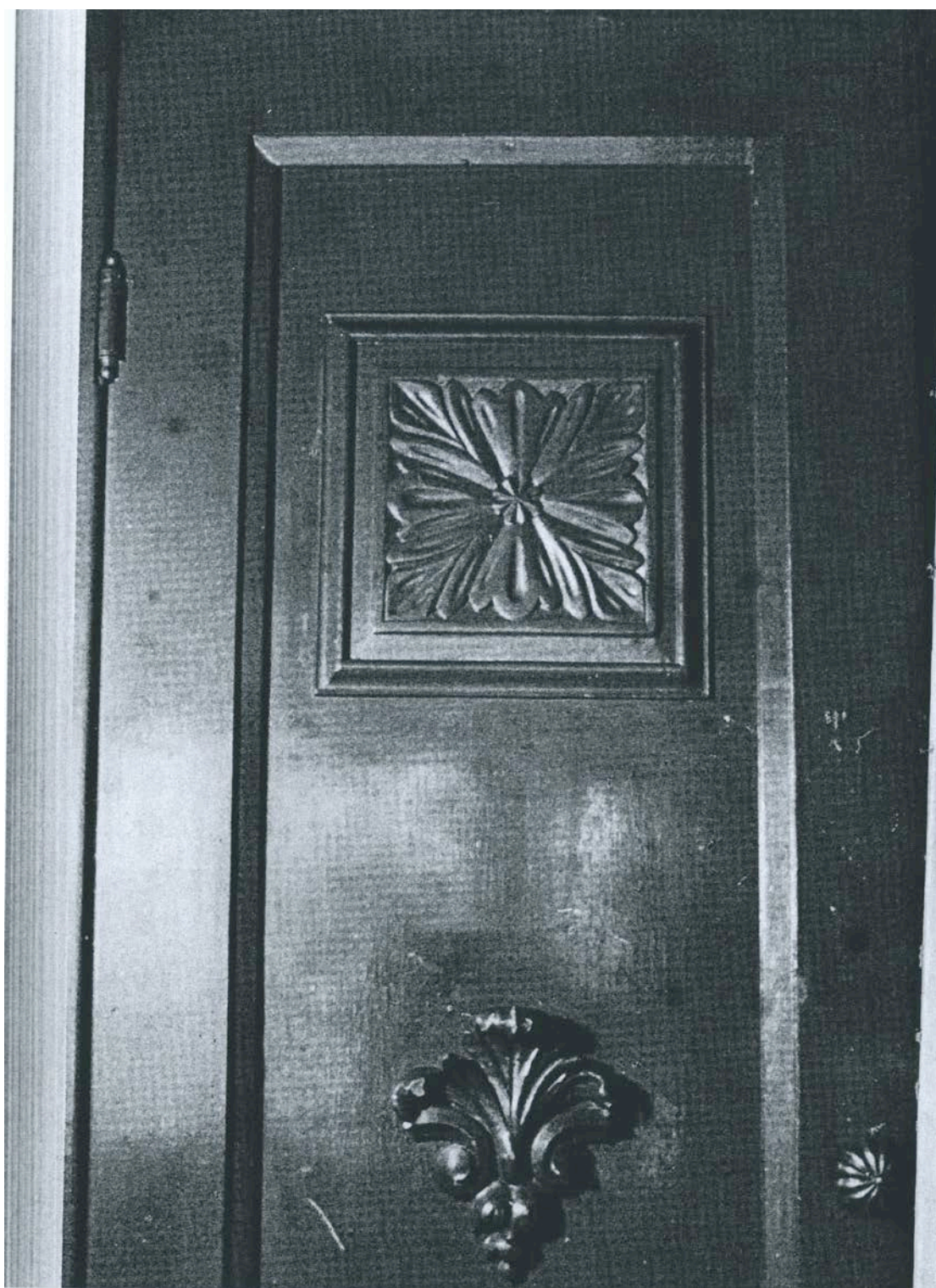


FIGURA 13. Ésta es la puerta del lavabo del estudio de la casa de Juan Benet de la calle Pisuegra, número 7 en el barrio de la colonia de El Viso en Madrid, en la que vivió desde 1972 hasta su fallecimiento en ella, en 1992. La fotografía se incluye al inicio de «La puerta del lavabo» en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, p. 114. Todo el artículo parte de la contemplación de ambas molduras: la superior, enmarcada, la denomina «1» y la inferior, exenta, que denomina «2».





# **BIBLIOGRAFÍA**



## **PRIMARIA**

BENET, Juan

*La inspiración y el estilo* (Revista de Occidente, Madrid, 1966), Barcelona, Seix Barral, 1973.

*Puerta de tierra*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

*El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.

*Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

*La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1981.

*Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982.

*Artículos I*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1983.

*La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990.

*Ensayos de incertidumbre*, Ignacio Echevarría [ed.], Barcelona, Lumen, 2011.

FUSTER, Joan

*Diccionari per a ociosos* (Barcelona, A. C. col. Cara i creu, 1, 1964) en *Obres Completes/6, Assaigs, 2*, Barcelona, Edicions 62, 1992.

*El País valenciano*, Barcelona, Destino, 1962.

*Causar-se d'esperar* (Barcelona, A. C., 1965), Barcelona, Edicions 62/Ediciones Orbis, 1984.

*L'home, mesura de totes les coses* (Barcelona, Edicions 62, 1967) en *Obres Completes/6, Assaigs, 2*, Barcelona, Edicions 62, 1992.

*Consells, proverbis i insolències* (Barcelona, A. C., 1968) en *Indagacions i propostes*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

*Babels i babelònies* (Palma, Moll, 1972) en *Obres Completes/6, Assaigs, 2*, Barcelona, Edicions 62, 1992.

*Obra completa de Joan Fuster, volum segon. Assaig, I*, Antoni Furió i Josep Palàcios [eds.], Barcelona, Edicions 62-Universitat de València, 2011.

GARCÍA CALVO, Agustín

*Apotegmas a propósito del marxismo*, París, Ruedo Ibérico, 1970.

*Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana* (París, Ruedo Ibérico, 1970), Zamora, Lucina, 1987.

*Comunicado URGENTE contra el despilfarro*, Madrid, Banda de Moebius, 1977.

*Actualidades*, Zamora, Lucina, 1980.

*De la felicidad*, Zamora, Lucina, 1986.

GIL DE BIEDMA, Jaime

*El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (Barcelona, Crítica, 1980) en *Obras*.

*Poesía y Prosa*, Nicanor Vélez [ed.], Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2010.

GIMFERRER, Pere

*Radicalidades* (Barcelona, Bosch, 1978), Barcelona, Península, 2000.  
*Cine y literatura* (Barcelona, Planeta, 1985), Barcelona, Seix Barral, 2012.  
*L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998.

GOYTISOLO, Juan

*El furgón de cola* (París, Ruedo Ibérico, 1967), Barcelona, Seix Barral, 2001.

MARTÍN GAITE, Carmen

*La búsqueda de interlocutor* (Madrid, Nostromo, 1973), Barcelona, Anagrama, 2000.

*El cuento de nunca acabar* (Madrid, Trieste, 1983), Barcelona, Círculo de lectores, 1994.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael

*Las semanas del jardín* (*Las semanas del jardín. Semana primera: Liber scriptus proferetur*, Madrid, Mauricio d'Ors editor, [marzo] 1974 y *Las semanas del jardín. Semana segunda: Splendet dum frangitur*, Madrid, Mauricio d'Ors editor, [diciembre] 1974), Barcelona, Destino, 2003.

*Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

*Campo de Marte 1. El ejército nacional*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

*La homilía del ratón*, Barcelona, Círculo de lectores-Ediciones El País, 1986.

*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Barcelona, Destino, 1993), Barcelona, Destino, 2008.

SAVATER, Fernando

*Apología del sofista y otros sofismas*, Madrid, Taurus, 1973.

*La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976.

*Panfleto contra el Todo*, Barcelona, Dopesa, 1978.

VALENTE, José Ángel

*Las palabras de la tribu* (Madrid, Siglo XXI, 1971), Barcelona, Tusquets, 1994.

*La piedra y el centro* (Madrid, Taurus, 1982)

*Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel

*Manifiesto subnormal* (Barcelona, Kairós, 1970) en *Escritos subnormales* (Barcelona, Seix Barral, 1989), Barcelona, Debolsillo, 1995.

*Crónica sentimental de España* (1971), Barcelona, Grijalbo, 1998.

[Sixto Cámara], *La Capilla Sixtina: del proceso de Burgos al espíritu de febrero 1975*, Barcelona, Kairós, 1975

*La literatura y la construcción de la ciudad democrática*, (Valencia, Bancaja, 1992), Barcelona, Mondadori, 2001.

*El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997.

## SECUNDARIA

ADORNO, Theodor W., «El ensayo como forma», *Notas sobre literatura, Obra completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003.

AMAT, Jordi, *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona, Península, 2007.

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Defensa del ensayo», *Ensayos*, Tucumán (Argentina), 1946, pp. 123-123.

ANÓNIMO, «The Ego in the essay», *Essays of Today*. Rose A. Witham [ed.], Cambridge, The Riverside Press, 1931, pp. 3-6.

AULLÓN DE HARO, Pedro, «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas [coords.], *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2005.

BALAGUER, Enric, «Diccionari per a ociosos i els grans debats del segle XX», en Francesco Ardolino, Enric Balaguer, Anna Esteve, Josep-Vicent Garcia Raffi y Nel·lo Pellisser, *Prosa i creació literària en Joan Fuster*, València, Universitat de València, 2015.

BALLESTA ANDONAEGUI, Carmen, «La tarea de educar o el valor de lo heroico» en F. Giménez Gracia y E. Ujaldón (eds.), *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*, Barcelona, Ariel, pp. 31-43

BAYAL, Hidalgo, *El desierto de Takla Makán (lecturas de Ferlosio)*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2007.

BELLOC, Hilaire, «An Essay upon Essays upon Essays», *One Thing and Another*, London, Hollis and Carter, 1956, pp. 11-14.

BENSE, Max, «Sobre el ensayo y su prosa», trad. Martha Piña Zentella, *Cuadernos de los Seminarios Permanentes*, México, CCyDEL, 2004.

BENSON, Arthur Christopher, «The Art of the Essayist», *Types and Times in the Essay*, Editado por Warner Taylor, New York, Harper and Brothers Publishers, 1932, pp. 3-12.

BLESA, Túa [ed.], Alfredo Saldaña y María Pilar Celma [coords.], *En el nombre de Jaime Gil de Biedma. Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1991.

BURTON, Richard, «The Essay as Mood and Form», *Forces in Fiction and Other Essays*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1902, pp. 85-99.

BUSCHMANN, Albrecht, «Las máscaras del héroe. La figura del intelectual y los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán» en José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Michèle Oehrli [ed.], *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2010.

BUSH, Douglas, «Essays and Characters», *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1946, pp. 192-219.

CALABRÒ, Giovanna, «Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica) en Jaime Gil de Biedma» en Túa Blesa [ed.], Alfredo Saldaña y María Pilar Celma [coords.], *En el nombre de Jaime Gil de Biedma. Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1991.

CAMPS, Victoria, *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa, 2014.

CASTELLET, Josep Maria, «Introducció» en Pere Gimferrer, *Obra completa catalana 2. Dietari complet*, 1 (1979-1980), Barcelona, Edicions 62, 1995.

CATELLI, Nora, *Juan Benet. Guerra y literatura*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2015.  
CEREZO GALÁN, Pedro, «El espíritu del ensayo», Francisco García Casanova [ed.], *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002.

CHADBOURNE, Richard M., «A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay», *Comparative Literature Studies*, 20, núm. 2, 1983, pp. 133-153.

CHESTERTON, Gilbert Keith, «On Essays», *Come to Think of it*, New York, Dobb, Mead and Company, 1931, pp. 1-6.

CHESTERTON, Gilbert Keith, «The essay», *Essays of the Year, 1931-1932*, London, The Argonaut Press, 1932, pp. XI-XVIII.

CRUZ CASADO, Antonio, «Cancionero general: textos, pretextos y contextos», en José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Michèle Oehrli [ed.], *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2010.

DREW, Elizabeth, «The Essay», *The Enjoyment of Literature*, New York, W. W. Norton, 1935, pp. 38-61.

—————, «The Lost Art of the Essay», *How Writers Write*, Editado por Nettie S. Tillett, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1937, pp. 35-49.

ECHEVARRÍA, Ignacio «Presentación» en Sánchez Ferlosio, *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos*, Ignacio Echevarría (ed.), Barcelona, Debate, 2016.

ELEANORE, Sister M «Introduction», *The Literary Essay in English*, Boston, Ginn and Co., 1923, pp. 1-21.

ESPADA, Arcadi, «Savater: escritor de periódicos», en F. Giménez Gracia y E. Ujaldón (eds.), *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*, Barcelona, Ariel, pp. 67-79.

FERRER SOLÀ, Jesús «Fernando Savater, tormento y gozo de un filósofo burlón», Turia: Revista cultural, núm. 32-33, 1995, pp. 123-134.

—————, «Joan Fuster, leer para vivir», *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 538, 1996, pp. 21-22.

—————, «Manuel Azaña: Una pasión intelectual», *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 483, 1991, p. 29.

- GALINDO HERVÁS, Alfonso, «Fernando Savater, entre retórica y política» en F. Giménez Gracia y E. Ujaldón (eds.), *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*, Barcelona, Ariel, pp. 81-118.
- GARCÍA LARA, Fernando, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», en Teresa Hernández Fernández [ed.], *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995.
- GEROULD, Katharine F., «An Essay on Essays», *Ringside Seats*, Freeport (Nueva York), Books for Libraries Press, 1971, pp. 49-59.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992, edición revisada y ampliada digital, 1999: [www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm](http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm), p. 28.
- GONZÁLEZ, José Ramón, «La prosa crítica de Jaime Gil de Biedma. Estrategias de supervivencia», en Túa Blesa [ed.], Alfredo Saldaña y María Pilar Celma [coords.], *En el nombre de Jaime Gil de Biedma. Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1991.
- GRACIA, Jordi, «Fernando Savater o el juicio jubiloso» en Enric Bou y Elide Pittarello, *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- , «Introducción» en Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Jordi Gracia [ed.], Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Estado y cultura: el despertar de un conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, EDHASA, Barcelona, 2001.
- , Prólogo «Expuesta al extravío» en Carmen Martín Gaité, *Ensayos II. Ensayos literarios. Obras Completas V*, José Teruel [ed.], Barcelona-Madrid, Galaxia Gutenberg y Espasa Calpe, 2016.
- GRACIA, Jordi, y RÓDENAS, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010: historia literatura española 7*, Barcelona, Crítica, 2011.
- , *El ensayo español: siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009.
- , *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- , *Pensar por ensayos en la España del siglo XX: Historia y repertorio*, Barcelona, UAB, 2015.
- GULLÓN, Ricardo, «España, 1962. El ensayo como género literario», *Asomante* 18, núm. 2, 1962, pp. 58-67.
- HIGUERA, Javier de la, «El lugar del ensayo», Francisco García Casanova [ed.], *El ensayo: entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002.



ISER, Wolfgang, «The essay», *Walter Pater. Die Autonomie des Aesthetischen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960, pp. 23-26.

JALÓN, Mauricio, «Juan Benet, como ensayista» en Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2015.

JARAUTA Marion, Francisco, «Para una filosofía del ensayo», María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas [coords.], *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2005.

KAUFFMANN, Robert Lane, «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», *Essays on the Essay: Redefining the Essay*, ed. Alexander J. Butrym, Athens, University of Georgia Press, 1989, p. 231.

KRUTCH, Joseph Wood, «No Essays, Please!», *The Saturday Review (The Nation)*, Nueva York, 10/03/1951, pp. 18-35.

LAGMANOVICH, David, «Un ensayo de Ernesto Sábato. “Sobre los dos Borges”», *Homenaje a Ernesto Sábato*. Editado por Helmy F. Giacomani (New York: Anaya-Las Américas, 1973), pp. 275-293.

LANCELOTTI, Mario A., «Apuntes sobre el ensayo», *Opiniones Latinoamericanas*, 3, 1978, pp. 59- 60.

LAW, Frederick Houk «The Writing of Essays», *Modern Essays and Stories*, New York, The Century Co., 1922, pp. IX-XVII.

LUKÁCS, Georg, «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», *El alma y las formas*, Antonio Lastra ed., Manuel Sacristán trad., Publicacions Universitat de València, 2013.

MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), José María Valverde [ed.], Madrid, Castalia, 1991.

MAINER. José-Carlos, «Apuntes junto al ensayo», *Ensayo español*, vol. I, Crítica, 1996, pp. 9-33.

———, «El otoño del miedo: la imagen fílmica y literaria de la decadencia de Franco», *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Anagrama, 2005.

———, «Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la “novela a noticia”», *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Anagrama, 2005.

———, «La razón desesperada (sobre “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”», *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Anagrama, 2005.

———, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

MARICHAL, Juan, «Notas Sobre la Literatura de Ensayos», *Orígenes* 8, núm. 28 (1951), pp. 40-42.

MARTÍ MONTERDE, Antoni, «Introducció» en Joan Fuster, *Les originalitats*, Alzira, Bromera, 1999.

- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel y CARO VALVERDE, María Teresa, «Al pie de la letra de otros (el signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)», en Túa Blesa [ed.], Alfredo Saldaña y María Pilar Celma [coords.], *En el nombre de Jaime Gil de Biedma. Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1991.
- MCCALLUM, James Dow, «What is the Essay?», *The College Book of Essays*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1939, pp. 3-11.
- MONTAIGNE, Michel de, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, J. Bayod Brau [ed. y trad.], Barcelona, Acantilado, 2007.
- MORÓN-ARROYO, Ciriaco, «Literatura, filosofía y sistema», *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- MUSIL, Robert, «[Sobre el ensayo] [Sin título- ¿Alrededor de 1914?】», José L. Arántegui [trad.], *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992.
- NICOL, Eduardo, «Ensayo sobre el ensayo», *El problema de la filosofía en España*, Madrid, Tecnos, 1960.
- NÚÑEZ, Estuardo, «Proceso y teoría del ensayo», *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1965, pp. 357-364.
- ORAGE, A. R. «On Essay Writing», *Selected Essays and Critical Writings*, London, Stanley Nott, 1934, pp. 46-50.
- OSSES, José Emilio, «El ensayo: función interpretativa de un género de creación», *Revista chilena de literatura*, núm. 25, Santiago de Chile, 1985.
- , «El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega», *Revista Chilena de Literatura*, 24, 1984, pp. 5-18.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole» en *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, pp. 75-88.
- PICÓN-SALAS, Mariano, «En torno al ensayo», *Cuadernos*, 8, París, 8 (Sept.-Oct.), 1954, pp. 31-32.
- POZUELO YVANCOS, José María, «El género literario “ensayo”», María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas [coords.], *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2005.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas», Servicio de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2010.
- PRIESTLEY, J. B. «Introduction», *Essayists Past and Present*, New York, Books for Libraries Press, 1967, pp. 7-32.
- READ, Herbert, «On Something in Particular», *The Tenth Muse*, New York, Horizon Press, 1958, pp. 1-4.

REAL DE AZÚA, Carlos, «Un género limitable», *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República Departamento de Publicaciones, 1964, pp. 11-30.

REMOS Y RUBIO, Juan José, «La crítica y el ensayo», *Micrófono*, La Habana, Molina y Cía, 1937, pp. 90-99.

REYES, Alfonso, «Las nuevas artes» (*Tricolor*, México, 16-XI-1944), *Obras completas*, vol. IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 400-403.

RIERA, Antoni, *La raó moral de Joan Fuster*, Barcelona, Curial, 1993.

———, *Rellegir Fuster. Textures filosòfiques en l'assaig fusterià*, Alzira, Edicions Bromera, 1995.

ROBB, James Willis, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

RÓDENAS, Domingo, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)» en José Teruel y Carmen Valcárcel [eds.], *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, 2014,

ROUTH, H. V. «The origins of the Essay Compared in French and English Literatures», *Modern Language Review*, 15, 1920, pp. 28-40 y pp. 143-151.

SALVADOR, Vicent, *Fuster o l'estratègia del centaure*, Valencia, Edicions del Bullent, 1994

SHERMAN, Stuart P. «An Apology for Essayists of the Press», *Points of View*, New York, Charles Scribner and Sons, 1924, pp. 173-185.

STAROBINSKI, Jean, «¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos hispanoamericanos*, 575, mayo 1998.

———, «The Body's Moment», John A. Gallucci [trad.], *Yale French Studies*, 64, 1983, p. 330.

THOMPSON, Francis, «The Essay: Ancient and Modern», *The Real Robert Louis Stevenson and Other Critical Essays*, New York, University Publishers Incorporated, 1959, pp. 286-291.

TORO, Fernando de «El laberinto de la soledad y la forma del ensayo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345, 1979, pp. 401-416.

TORRE, Guillermo de, «El ensayo y algunos ensayistas americanos», *Cuadernos*, 53, París, 196, pp. 166-170.

———, «José Ortega y Gasset: el ensayista literario», *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, pp. 43-50.

TORRES-RIOSECO, Arturo, «El ensayo en la América colonial», *Cuadernos*, 71, París, 1963, pp. 36-42.

VALENDER, James, «Introducción» en Jaime Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, Nicanor Vélez [ed.], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «Narración de hechos, narración de ideas» en Manuel Ángel Vázquez Medel [ed.], *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*, Sevilla, Alfar, 1999.

VIRASORO, Rafael, «El ensayo», *Universidad*, Santa Fe (Argentina), 78, 1969, pp. 67-84.

WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007, p. 19.

WOOLF, Virginia, «The modern essay», *The Common Reader*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1925, pp. 245-256.

A  
LA  
MEMORIA  
DE

**P**ERE  
MONTERDE  
SALVADOR

Y

**E**SPERANZA  
DÍAZ  
PEÑA.