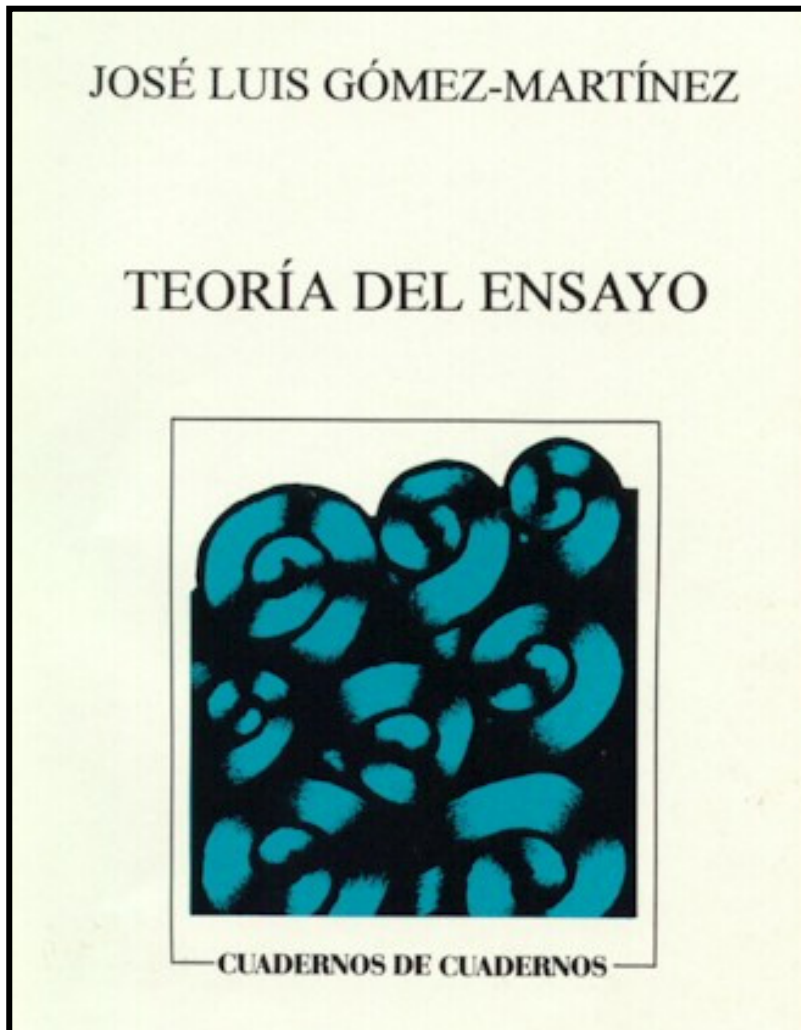


TEORÍA DEL ENSAYO
JOSE LUIS GOMEZ-MARTÍNEZ



Libro elaborado a base de la página web

<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm>

ÍNDICE

Nota previa.....	3
1. Hacia una definición del ensayo.....	5
2. Orígenes y desarrollo del ensayo.....	9
3. La palabra "ensayo" y su uso en España.....	13
4. La codificación del texto y el autor implícito.....	16
5. Actualidad del tema tratado.....	20
6. El ensayo no pretende ser exhaustivo.....	23
7. El ensayo y el especialista.....	27
8. Imprecisión en las citas.....	30
9. Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión.....	33
10.El carácter dialogal del ensayo.....	37
11.El ensayo como forma de pensar.....	40
12.Continuación de los ensayos en orden cronológico.....	44
13.El ensayo carece de estructura rígida.....	46
14.Las digresiones en el ensayo.....	49
15.El ensayo en su función de sugerir al lector.....	53
16.El lector de ensayos debe ser miembro activo.....	56
17.De cualquier pretexto puede nacer un ensayo.....	59
18.La voluntad de estilo en el ensayo.....	62
19.Forma y clasificación del ensayo.....	65
20.El ensayo y las formas de expresión afines.....	69
21.Bibliografía de obras citadas.....	84
22.Bibliografía general.....	87

Nota previa

La persistente demanda de este libro, editado originalmente en 1981 por la Universidad de Salamanca, y el hecho de que siga siendo el único libro en español dedicado enteramente al estudio de la dimensión teórica del ensayo, justifica de algún modo su nueva publicación. Se trata de lo que podríamos denominar una edición "revisada y aumentada". Es "aumentada" en el sentido de que se añade ahora un capítulo más, "La codificación del texto y el autor implícito", y se actualiza y se incluyen entradas anotadas en la "Bibliografía sobre la dimensión teórica del ensayo", que complementa el libro. La "revisión" del texto se hizo con dos objetivos primordiales: ajustar y precisar el uso de la terminología que se emplea en el desarrollo teórico y dar cabida, entre los ejemplos, a un grupo más representativo de ensayistas iberoamericanos. En cualquier caso, en ambas ediciones los ejemplos son únicamente eso, ejemplos en función de un desarrollo teórico; no se pretende con ellos, en ningún momento, caracterizar el desarrollo histórico del ensayo hispánico. Eso formará parte de otro estudio.

El presente libro, que pretende una aproximación al ensayo como género literario, está estructurado en dos partes: La primera supone una teoría del ensayo a través de un análisis sistemático de sus características más esenciales; en la última sección se compara el ensayo con otras formas de expresión afines, que luego se proyecta, como ejemplo de la aplicación del método seguido, a unos textos concretos, a la literatura costumbrista. En la segunda parte se incluyen opiniones de la crítica hispánica en torno al concepto de ensayo; se trata de una breve selección de 22 textos, presentados en orden cronológico, desde las tempranas opiniones de Gómez de Baquero y Vitier a las más recientes de Loveluck o Giordano. Cierra el libro una amplia y selecta bibliografía, cuyas entradas, en su mayor parte, consideran el aspecto teórico del ensayo. Aquellas correspondientes a libros o estudios en español poseen generalmente unas notas explicativas que complementan el título. (*Athens, junio de 1992*)

NOTA A ESTA EDICIÓN ELECTRÓNICA (1999)

Reproducimos, con ligeras modificaciones, el texto de la segunda edición, pero con la ventaja de que este medio virtual nos permite ahora ampliar lo allí dicho con enlaces a otros textos complementarios. *Teoría del ensayo* trata únicamente una de las dimensiones del texto: los recursos retóricos de que se vale el ensayista para articular su pensamiento. Se trata de un proceso de codificación, al igual que el de la novela, o del teatro, o de la poesía, que en cierto modo comparten el autor y el lector, y que predispone a un tipo de lectura. Digo *predispone*, consciente de que el proceso hermenéutico es mucho más complejo. En otras publicaciones, y como complemento a *La teoría del ensayo*, he desarrollado el esquema de una hermenéutica que nos permita superar la perplejidad ante el texto que aportaba el proceso deconstructivo de la posmodernidad. Remito a los interesados a mi libro *Más allá de la pos-modernidad*.

Proyecto Ensayo Hispánico incluye también una sección titulada *Introducción a la literatura*, la cual incluye a su vez una breve introducción al ensayo dirigida a estudiantes de secundaria y primeros años universitarios.

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ENSAYO

Las palabras, al igual que las costumbres, están sujetas a la tiranía de las modas. En nuestro siglo, y con especial énfasis en los últimos años, tanto los escritores como los editores han dado en denominar "ensayo" a todo aquello difícil de agrupar en las tradicionales divisiones de los géneros literarios. Si a esto unimos la vaguedad del término y la variedad de las obras a las que pretende dar cobijo, no debe extrañarnos que las definiciones propuestas se expresen sólo en planos generales. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el ensayo como "escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia". No es necesario un examen meticuloso para determinar lo inoperante de esta definición: sólo hace referencia a la forma y, por otra parte, presenta al ensayo como a un hermano menor del tratado, como algo que no llegó a desarrollar lo que tenía en potencia. A este particular no son tampoco de gran ayuda las antologías de ensayistas, especialmente las que recogen escritores españoles, pues o incluyen demasiados ejemplos sin verdadero criterio del género, o representan puntos de vista parciales, por lo común determinados por aspectos temáticos.¹

En la búsqueda de una definición o caracterización del ensayo, es no sólo conveniente, sino preciso, remontarse a la obra de Miguel de Montaigne, creador del género ensayístico según la posición tradicional de la crítica literaria. Montaigne, en efecto, fue el primero en usar el término "ensayo", en su acepción moderna, para caracterizar sus escritos, y lo hizo consciente de su arte y de la innovación que éste suponía. En el ensayo número 50 del libro primero, que tituló "De Democritus et Heraclitus", nos da una "definición" que todavía posee hoy algo más que valor histórico: "Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón me sirvo de él, sondeando el vado desde lejos; y luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en el que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre

mil senderos decide que éste o aquél son los más convenientes. Elijo al azar el primer argumento. Todos para mí son igualmente buenos y nunca me propongo agotarlos, porque a ninguno contemplo por entero: no declaran otro tanto quienes nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien miembros y rostros que tiene cada cosa, escojo uno, ya para acariciarlo, ya para desflorarlo y a veces para penetrar hasta el hueso. Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces me gusta examinarlas por su aspecto más inusitado. Me atrevería a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y me engañara sobre mi impotencia. Soltando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia" (289-290).

En España, a pesar de que en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611), se encuentra ya el término "ensayo", en ninguna de las tres acepciones que se incluyen, se hace referencia a una composición literaria. Para hallar la palabra "ensayo" con el sentido que le proporcionó Montaigne, habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XIX. En Covarrubias el concepto se encuentra implícito en la voz "discurso": "Tómase por el modo de proceder en tratar algún punto y materia, por diversos propósitos y varios conceptos".² Así lo emplearon nuestros ensayistas del siglo XVII, especialmente Quevedo en *Los sueños* y Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*. La palabra ensayo, si bien aceptada en el siglo XIX para designar una composición literaria (en el *Diccionario de la Academia Española* aparece ya la definición actual),³ es considerada despectivamente en ciertos sectores de la crítica hasta bien entrado el siglo XX. En 1906 Baralt, en su *Diccionario de Galicismos*, señala acerca del término ensayo: "Aplicado como título a algunas obras, ya por modestia de sus autores, ya porque en ellas no se trata con toda profundidad la materia sobre que versan, ya, en fin, porque son primeras producciones o escritos de alguna persona que desconfía del acierto y propone con cautela sus opiniones" (209). De forma muy semejante se expresa Mir y Noguera en 1908: "Modernamente han dado los escritores extranjeros, ingleses, franceses, italianos, en llamar 'ensayo' al escrito que trata superficialmente algún asunto, como si de él echase el escritor las primeras líneas. Esa palabra exótica va cundiendo entre nosotros. Exótica digo, por la rareza y especialidad de su significación. Porque la voz 'ensayo' o 'ensaye' siempre quiso decir 'prueba, examen, inspección, reconocimiento'" (703).

En Iberoamérica, el ensayo, como género literario, parece adquirir madurez mucho antes, y lo hace no tanto por la influencia directa de un Feijoo, de un Larra o de los pensadores franceses e ingleses de la Ilustración, cuanto por constituirse en una forma propia de expresión en las reflexiones en torno a una identidad iberoamericana: así Bolívar, Bello, Alberdi, Mora, Montalvo, Hostos, Martí, por citar sólo algunos de los ensayistas más conocidos del siglo pasado. En España, por el contrario, lo mismo que el siglo XIX fue el siglo de la novela, en el XX destaca el ensayo. Y pese a las etiquetas, más o menos académicas, con que fue en un principio considerado, el ensayo había ganado ya carta de naturaleza en España a finales del siglo XIX. Ortega y Gasset, que lo elevó a una altura de prestigio en los círculos intelectuales, se expresa ya en 1914 de forma muy distinta: "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" (*Meditaciones* 12). Esta "definición" que nos entrega Ortega y Gasset, tres siglos después de que Montaigne nos diera la suya, sigue siendo fundamentalmente la misma. La forma, el contenido, ha evolucionado; la esencia del ensayo es, sin embargo, aquella que Montaigne le proporcionó.

Las definiciones hasta aquí indicadas, si bien concretas en algunos aspectos, resultan, en definitiva, insuficientes. Más bien parecen indicar el pensamiento o carácter del escritor, que limitar y concretar un género. Los estudiosos de la literatura que con posterioridad se ocuparon del ensayo, tampoco llegaron a una definición satisfactoria. Bleznick, desde el campo de la crítica literaria, señala con brevedad: "El ensayo puede definirse como una composición en prosa, de extensión moderada, cuyo fin es más bien el de explorar un tema limitado que el de investigar a fondo los diferentes aspectos del mismo" (6). Para Díez-Canedo, poeta, periodista y ensayista, "el ensayo viene a dar denominación literaria al escrito, difundido hoy preferentemente gracias a la prensa periodística, en que se discurre, a la ligera o a fondo, pues no son la inconsistencia y la brevedad condiciones esenciales suyas, sobre un tema de cualquier naturaleza que sea" (III: 19). Gómez de Baquero, crítico y ensayista, no llega, a pesar de ser más explícito, nada más que a enfocar un grupo específico de ensayos: "El ensayo 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. Según

entendiendo el ensayo, su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro" (140-141).

Esta dificultad en la definición del ensayo no es nada nuevo en el campo de los géneros literarios: otro tanto sucede con la novela, por ejemplo. Podríamos, por el contrario, decir que es sólo muestra de la conciencia que el crítico tiene del valor individual de la obra de arte. Benedetto Croce rechazaba las clasificaciones por géneros como algo impropio y extraño a la realidad de la obra literaria. Pero, a pesar de su oposición, él mismo reconocía la necesidad de ciertas clasificaciones que sirvieran de orientación: no reglas que limiten, sino características que unan.⁴ Frente a la dificultad de una definición satisfactoria, nos proporciona el ensayo gran riqueza en características comunes. En las páginas que siguen se consideran las más sobresalientes en el contexto de los ensayistas hispánicos.

Notas

- ¹ Al primer grupo pertenece la obra de Pilar A. Sanjuan, *El ensayo hispánico. Estudio y Antología* (Madrid: Gredos, 1954); al segundo grupo la mayoría de las antologías importantes en cuanto al aspecto tratado, pero incompletas en su aproximación al concepto de ensayo: Ángel del Río y José Benardete, *El concepto contemporáneo de España* (New York: La Américas, 1962), y Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano* (New York: Eliseo Torres, 1974), pueden servirnos de ejemplo.
- ² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Horta I.E., 1943), p. 476. A propósito de ensayo indica: "Prueba de bondad y fineza [en los metales], y algunas veces significa el embuste de alguna persona que, con falsedad y mentira, nos quiere engañar y hazer prueba de nosotros. Ensayo, la prueba que se haze de algún acto público, quando primero se prueba en secreto como ensayo de torneo o otro exercicio de armas. Ensayo, entre los comediantes, la prueba que hazen antes de salir al teatro", p. 521.
- ³ Véase, por ejemplo, la defensa del término y del concepto que hace Juan Valera en "*Ensayos críticos*", de Gumersindo Laverde", *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1961), Vol. II, 361.
- ⁴ Es oportuno señalar que en los tratados de teoría literaria el género ensayístico es ignorado, o las referencias que a él se hacen son en extremo vagas y generales. Así sucede entre otros en: Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, 1968); René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1966); Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1972).

The word is late, but the thing is ancient.
Francis Bacon

2. ORÍGENES Y DESARROLLO DEL ENSAYO

Todo intento de establecer los orígenes del ensayo debe forzosamente comenzar con Montaigne. Montaigne no sólo "inventó" la palabra, sino que fue consciente de lo peculiar de su obra: "Este es el único libro de su clase en el mundo; es de una intención indómita y extravagante. En él no hay nada tan digno de ser notado como su singularidad" (364). La obra de Montaigne era, en efecto, especial. Era especial en la forma y en el contenido, en el método y en los propósitos. Pero más importante todavía, introducía en primer plano el "yo" en su creación artística. El mismo señala orgulloso su aportación: "Los autores se comunican con el mundo en extrañas y peculiares formas; yo soy el primero en hacerlo con todo mi ser, como Miguel de Montaigne, no como gramático o como poeta, o como jurisconsulto" (782).

El ensayo moderno, pues, data de 1580, fecha en que apareció la primera edición de los *Essais*. Dentro del mismo siglo XVI, en 1597, comenzarían a publicarse los primeros ensayos de Francis Bacon. Con ambos escritores quedan fundamentados los pilares del nuevo género literario y se concede a éste su característica más peculiar: el ensayo es inseparable del ensayista. Por ello desde entonces, excepto en raras aunque notables ocasiones, se hablará de ensayistas y no de tal o cual ensayo. Si comparamos un ensayo cualquiera de Montaigne — "Des menteurs", por ejemplo— con otro semejante de Bacon — "Of Truth"—, se observa que mientras Montaigne lo basa en "vivencias", Bacon lo hace en "abstracciones". El ensayo de Montaigne gana en "intensidad", el de Bacon en "orden". El primero es más "natural", el segundo más "artístico". El primero intensifica lo "individual", el segundo lo "prototípico". En Montaigne, en fin, domina la intuición "poética", en Bacon la "retórica". Así, desde sus comienzos, Montaigne y Bacon representan dos opuestas posibilidades de ensayo, que profetizan el futuro individualista del género: El ser de Montaigne está en sus ensayos, tanto como el de Bacon en los suyos. Unos y otros son exponentes de sus personalidades y preocupaciones.

Que se consideren a Montaigne y, en cierto modo, a Bacon creadores del ensayo moderno, no impide, sin embargo, el poder rastrear los orígenes del estilo ensayístico en la época clásica. Ya Bacon disputó a Montaigne la originalidad que éste se atribuía, al señalar explícitamente: "La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas *Epístolas a Lucilio* de Séneca, si uno se fija bien, no son más que 'ensayos', es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de

epístolas" (XI: 340). En efecto, tanto en los *Diálogos* de Platón como en las *Epístolas a Lucilio* de Séneca (las más cercanas al ensayo actual), en las *Meditaciones* de Marco Aurelio, en las *Obras Morales* o *Vidas paralelas* de Plutarco, se pueden encontrar los gérmenes de las que después llegarán a ser características esenciales del género. Sus obras, sin embargo, están todavía lejos de formar verdaderos ensayos, en el sentido que actualmente damos a la palabra. Hay que esperar a las tendencias humanísticas del Renacimiento en su proceso de descubrir al individuo, ya que el carácter subjetivista y la proyección constante del ser del escritor en sus ensayos no es concebible en la época medieval.

En España podemos ya encontrar actitudes ensayísticas en el siglo XV, y en las obras de Fernando de la Torre, Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar o Monsén Diego de Valera, hallamos indiscutibles huellas de una tendencia individualizadora. Faltan en sus escritos, no obstante, la naturalidad y la sinceridad que proyecta el verdadero ensayista cuando no se limita a mostrar sus pensamientos, sino que expone el mismo proceso de pensar. Sólo con Fray Antonio de Guevara podemos dar comienzo, sin reservas, a la tradición ensayística española. Guevara, en un estilo personalísimo, logra inyectar sus propias preocupaciones a sus escritos. Sus obras consiguen establecer todavía en la actualidad, a pesar de lo retórico de su prosa, un íntimo diálogo con el lector en una comunión de pensamientos. Las *Epístolas familiares* (1542), su obra más representativa, forman verdaderos ensayos donde se tratan los más diversos temas: desde valores permanentes, en las epístolas que reflexionan sobre la "envidia" o la "libertad", hasta asuntos de inmediata actualidad política, consejos sobre el amor o burlas llenas de gracia contra el mal escribir.

El ensayo del siglo XVI, dominado por un deseo de perfección espiritual, llena una de las páginas más ilustres de la literatura española. Al unísono con el latido de la visión universal del Emperador, Alfonso de Valdés aboga por una reforma religiosa de acuerdo con el pensamiento erasmista. Su obra, al igual que la de Juan de Valdés, está escrita en una prosa clara que fluye natural, sin la afectación retórica de Guevara. En la segunda mitad del siglo, coincidiendo con el gobierno de Felipe II, el contenido se hace más íntimo y la prosa más serena y personal: Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León representan una nueva etapa en el ensayismo español. En realidad, tanto ellos como los escritores satíricos y políticos del siglo XVII —Quevedo, Cascales, Zabaleta, Gracián y Saavedra Fajardo— escriben con un estilo y frecuentemente con unos propósitos distintos a los que movieron a Montaigne en la confección de los *Essais*.

Se puede afirmar que los ensayos escritos en el siglo XVI por Guevara, Montaigne y Bacon son manifestaciones excepcionales de un género de nacimiento prematuro. El espíritu existía en la época, pero el escritor todavía no disponía de los medios adecuados para la difusión de sus ensayos. A principios del siglo XVIII, con la aparición de las revistas y periódicos, puede el ensayista, por primera vez, establecer un verdadero diálogo con el lector, que pasa decididamente a formar parte del ensayo. El ejemplo de las revistas inglesas, *The Tatler* y *The Spectator*, que comienzan a publicarse en 1709 y 1711 respectivamente, y el prestigio de sus editores, Richard Steele y Joseph Addison, sirvieron de aliciente a otras publicaciones semejantes en España. Así surgió el *Diario de los literatos de España* en 1737. No obstante, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo para que estas publicaciones periódicas adquieran en España verdadera proliferación: *El Caxón de Sastre* (1760), el *Correo de Madrid* (1786), *El Censor* (1781), continuado por *El corresponsal del Censor*, son quizás las más destacadas, tanto por el prestigio de que gozaron, como por la calidad de sus colaboradores. La actitud artística del siglo neoclásico no era, sin embargo, tan propicia como la de los siglos XVI y XVII. La personalidad creativa de los escritores se encontraba refrenada por las reglas de un academicismo riguroso. Aun siendo abundantes los ensayos escritos, sólo podemos hablar de dos verdaderos ensayistas: Fray Benito Jerónimo Feijoo y José Cadalso, y de un reducido grupo de escritores con fuerte personalidad y frecuentes rasgos ensayísticos: Gregorio Mayáns y Siscar, Martín Sarmiento, Gaspar Melchor de Jovellanos, entre otros de menor repercusión.

El movimiento romántico, con el triunfo del individualismo, daría de nuevo pie a un campo fecundo para el cultivo del ensayo. El escritor lo empleará para expresar sus reacciones ante la sociedad o ante la naturaleza; por medio de ensayos expresará sus puntos de vista y combatirá aquellos que no acepta, y algo aún más importante, pensará en el público que los lee regularmente y tratará de sugerirle, de hacerle meditar, de conectar la realidad con el ideal. Los ensayos escritos en el XIX son tan diversos como variadas las personalidades de los autores: abarcan desde los pintorescos cuadros costumbristas de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón a las sátiras amargas de Mariano José de Larra; desde los ensayos exponentes del pensamiento tradicional de Juan Donoso Cortés y Jaime Balmes a la aportación liberal de Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío y Joaquín Costa. Los mismos novelistas escriben magníficos ensayos donde exponen, critican o comentan las nuevas corrientes literarias y los libros contemporáneos: Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas y Juan Valera son ejemplos de la popularidad y difusión del ensayo a finales de siglo.

En los países iberoamericanos la resonancia del ensayo es todavía más marcada. Desde sus inicios en la lucha ideológica por la independencia, con la obra de un José Joaquín Fernández de Lizardi o de un Simón Bolívar, a la búsqueda posterior de la propia identidad, la literatura iberoamericana se caracteriza por una fuerte producción ensayística ininterrumpida hasta nuestros días. Así los ensayos de Andrés Bello, Juan Bautista Alberdi, Francisco Bilbao, José María Luis Mora, Juan Montalvo, Eugenio María Hostos o José Martí, por citar sólo los más destacados. Y ya en el siglo XX, el ensayo va a marcar la pauta del desarrollo intelectual iberoamericano desde las primeras obras de repercusión continental de José Enrique Rodó, Manuel González Prada, José Vasconcelos o José Carlos Mariátegui, hasta el actual reconocimiento internacional de Octavio Paz. En realidad, el cultivo del ensayo en Iberoamérica alcanza las proporciones de un denominador común que caracteriza la producción literaria de muchos de sus escritores más destacados: así Alfonso Reyes, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas, Ernesto Sábato, Arturo Uslar Pietri, Rosario Castellanos, H. A. Murena, Leopoldo Zea, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Ariel Dorfman o Mario Benedetti.

La situación en España es similar. Con la generación del 98, el ensayo pasa a ser la forma de expresión literaria por excelencia. Los escritores españoles una vez más adquieren resonancia internacional, y sus preocupaciones representan un verdadero renacimiento intelectual y artístico. Angel Ganivet, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu y Ramón Menéndez Pidal, entre otros egregios escritores, dan comienzo a una tradición ensayística que ha sido continuada hasta nuestros días y a la que pertenecen destacadas figuras de las letras y del pensamiento español: José Ortega y Gasset, Salvador Madariaga, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Eugenio d'Ors, Américo Castro, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Francisco Ayala, Pedro Laín Entralgo, Julián Marías, José Luis Aranguren, Carlos Díaz, Fernando Savater, son apenas un exponente de los prestigiosos escritores que engrosan las filas del ensayismo español contemporáneo.

ENSAYO, 1220-50. Del lat. tardío *exagium*
"acto de pesar (algo)"; voz afín a las clásicas
exigere "pesar" y examen "acción de pesar, examen"
DERIV. *Ensayar*, h. 1140. *Ensayista*, S. XX,
imitado del ingl. *essayist*, deriv. de *essay* "ensayo", "artículo".
Joan Corominas

3. LA PALABRA "ENSAYO" Y SU USO EN ESPAÑA

La posición de Juan Mir y Noguera ante el empleo del término ensayo es, a pesar del carácter personal de la misma, indicador de la opinión de un gran sector de la crítica española a principios del siglo XX: "La verdad sea, que al romance no le faltan vocablos propios para expresar toda suerte de conceptos. Más propiedad contiene la palabra 'bosquejo' que la palabra 'ensayo'" (I: 704). No obstante, aun siendo cierto que el término "ensayo" comenzó a usarse en España como designación de un género literario durante el siglo XIX, y que lo hizo por imitación del inglés, también lo es que la voz "ensayo" figura ya en las primeras obras literarias castellanas y que fue usada por nuestros escritores más castizos: En el *Poema de mio Cid* aparece con los significados de "probar, usar una cosa", "acometer", "esforzarse": "Si plogiese a Dios querríalas ensayar" (v. 2376); "vist un moro, fústel ensayar" (Menéndez Pidal, v. 3318). En el *Libro de Alexandre* con el sentido de "dar fuerza": "Ensayando los vinos que azen ya ferveiendo" (v. 2400d). El Arcipreste de Hita la emplea en el *Libro de buen amor*: "Si agora cantasses, tod'el pesar que trayo / me tyrarías en punto, más que con otro ensayo" (v. 1439cd). Bartolomé de Torres Naharro en su romance "Con temor del mar ayrado": "Lechuza me soi tornado / contra el sol y sus ensayos". Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*: "Sombra son sin duda, Sabino, y ensayos muy imperfectos de amor los amores todos con que los hombres se aman" (I: 756). En la obra de Lope de Vega figura repetidas veces: "Para no venir a errar/me quiero ensayar al vivo", o "Fue una ymagen, fue un ensayo". El sentido de la palabra también se amplía hasta llegar a tener el significado general de "hacer las pruebas de una comedia, canción, etc., antes de ejecutarlo en público". Así en Moratín: "Ensayaba a sus compañeros en los papeles que habían de hacer con él", o "ya una noche de estas pasadas se hizo un ensayo en la Barceloneta".⁵

En el siglo XVIII se utiliza ya el término ensayo en el título de ciertas obras que pretenden así mostrar una de las características primordiales, y cuyo significado evoluciona desde el mero sinónimo de "prueba" o "tentativa" hasta —en el siglo XIX— representar a escritos pertenecientes a un nuevo género literario.⁶ Se puede decir que a partir de la defensa del ensayo de Valera (1868), con motivo de la obra de Laverde, y sobre todo con *Ensayos y revistas* (1892) de Leopoldo Alas, la palabra ensayo adquiere ya una dimensión literaria peculiar. Con la Generación del 98 el término se universaliza y alcanza tal prestigio que para mediados del siglo XX su uso se hace de nuevo impreciso, al dar cobijo a estudios científicos, a tratados y a monografías sobre todo en el campo de la crítica literaria y sociológica.

Miguel de Unamuno, que se negaba a ser clasificado y que llegó a denominar a sus novelas "nivolas", no duda en designar a ciertas obras suyas con el nombre genérico de ensayo: "Si mi ensayo sobre la lectura y la interpretación del *Quijote* ha escandalizado a los fanáticos..." (*Soledad*, 54). "Los ensayos que constituyen mi libro *En torno al casticismo*" (*Soledad*, 95). Refiriéndose a *Viejos y jóvenes* dice: "Este ensayo va a ser, en su mayor parte, consecuencia..." (72). También su libro *El caballero de la triste figura* es clasificado del mismo modo: "Para rellenar un poco más este ensayo no vendría mal un estudio analítico" (84). No obstante, es Ortega y Gasset el primer escritor español en considerarse a sí mismo un ensayista, clasificando a sus obras de ensayos: "Mis ensayos que suelen ir apareciendo segmentados" (*Estudios*, 154). Ortega y Gasset designa igualmente a sus libros más distintivos con el nombre de ensayos. En *La rebelión de las masas* indica: "En este ensayo se ha querido dibujar un cierto tipo de europeo" (161). En una nota del mismo libro señala: "Véase el ensayo del autor titulado *Historia como sistema*" (10). Así hace referencia también a *El Tema de nuestro tiempo*: "La intención de este ensayo era demostrar..." (132); al *Tríptico*: "No se imputará al autor de este ensayo tendencia..." (55); a *España invertebrada*: "Este libro, llamémosle así,...no se trata más que de un ensayo de ensayo" (11). En realidad la palabra ensayo llega a ser en Ortega y Gasset el término predilecto para hacer referencia a sus escritos.

Recientemente, las múltiples acepciones de la voz "ensayo" y lo popular de su uso en los medios editoriales, ha dado lugar a un obscurecimiento de su significado. Confusión que se aprovecha para dar cabida bajo su protección a todo aquello difícil de clasificar en los tradicionales géneros literarios.

Notas

- ⁵ Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 2 vols. (Madrid: Real Academia Española, 1971). Con relación a los múltiples usos que nos proporciona Cervantes, consúltese la copilación del mismo autor, *Vocabulario de Cervantes* (Madrid: Real Academia Española, 1962). Federico Ruíz Morcuende, *Vocabulario de D. Leandro Fernández de Moratín*, 2 vols. (Madrid: Real Academia Española, 1945). Un estudio más detallado de los usos de la palabra ensayo puede encontrarse en Alfredo Carballo Picazo, "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", *Revista de Literatura* 5 (1954): 93-156; y más reciente en Manuel Alvar, "La turbada historia de la palabra *Ensayo*", *Dispositio* 22-23 (1983): 145-168.
- ⁶ Los títulos que a continuación se anotan, más que constituir una lista exhaustiva, intentan caracterizar el uso de la palabra ensayo: *Ensayos oratorios* (1739), de Gregorio Mayáns y Siscar; *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas, que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* (1752), de José Luis Velásquez; *Ensayo sobre el teatro español* (1772), de Tomás de Sebastián y Latre; *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* (1787), de Juan Sempere y Guarinos; *Ensayo histórico apologético de la literatura española* (1789), de Xavier LLampillas; *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación de los reinos de León y Castilla* (1808), de Francisco Martínez Marina; *Ensayos literarios y críticos* (1844), de Alberto Lista; *Ensayos poéticos* (1844), de Juan Valera; *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851), de Donoso Cortés; *Ensayos religiosos, políticos y literarios* (1853), de José María Quadrado; *Ensayos críticos de filosofía, literatura e instrucción pública española* (1968), de Gumersindo Laverde; *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* (1875), de José del Perojo; *Ensayo histórico-crítico del teatro español* (1876), de Romualdo Alvarez Espino; *Ensayos y revistas* (1892), de Leopoldo Alas.

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.

4. LA CODIFICACIÓN DEL TEXTO Y EL AUTOR IMPLÍCITO

A lo largo de estas páginas, y sobre todo en las secciones que siguen, se hacen con frecuencia afirmaciones sobre la "sinceridad" y la "autenticidad" del ensayista; se dice que "el ensayista expresa lo que siente y cómo lo siente", que "nos hace partícipes del proceso mismo de pensar", y otras aseveraciones semejantes con las que se pretende establecer una aproximación al carácter dialógico del ensayo, a su retórica; pero sin más desarrollo, estas expresiones podrían ser interpretadas como posturas impresionistas que desconocen la complejidad y dificultad que conlleva todo intento de significar, de codificar un pensamiento (véase mi estudio *Más allá de la pos-modernidad*). Es cierto que el lenguaje del ensayista, como el de cualquier otro escritor, surge siempre en tensión en el seno de una lengua que lo aprisiona, que en cierto modo lo determina, pero a la que también, en la medida de su fuerza creadora, supera y modifica. Todo acto de escribir supone, además, un proceso de codificación de un pensamiento: se trata de expresar una idea a través de un sistema de signos que a su vez son incapaces de significar en sí mismos, pues sólo inician un proceso (teóricamente indefinido) de diferir el acto de significar en una cadena interminable. Tal es la aportación posmoderna a nuestro discurso narrativo actual: Cada significante, se dice, parece ser a la vez significado de otro significante en una sucesión repetitiva/circular que se convierte en un fin en sí misma y que nos impide/pospone llegar al significante original, con lo que la búsqueda se convierte en un juego intelectual, eso sí, dialógico, pero que se niega a sí mismo valor cognoscitivo. Nuestra experiencia, sin embargo, atestigua la existencia del diálogo y, por tanto, la posibilidad de significar.

La falacia del discurso posmoderno reside en la pérdida de lo humano que lleva implícito. A fuerza de diferir y diferenciar en un progresivo intento de precisión, se vela el objeto de la búsqueda. El proceso es, en verdad, ilimitado, pero no por no alcanzar el primer significante, sino porque lo humano, en lugar de ser algo hecho, es un hacerse. El ser humano no puede definirse precisamente por serlo. El definirse sería observarse fuera de sí mismo y por tanto dejar de ser. Este estar siendo es lo que causa la serie indefinida de significantes/significados que se prolongará tanto como el ser humano mismo. El significante original, el primario, el

raíz, del cual derivan todos los demás, en la complejidad significante/significado, es lo humano, cuya esencialidad, de la cual todos participamos y que fundamenta la posibilidad dialógica, al mismo tiempo que así se reafirma, se pospone. Es decir, se reafirma en cuanto a su implicación como posibilidad de significado y se difiere en cuanto a la imposibilidad de una definición que significaría su perfectividad, o sea, la paradoja de verse hecho desde un estar haciéndose. Implicamos, por tanto, al ser humano como referente original y necesario; y con ello, invertimos el orden posmoderno y hacemos posible el discurso cognoscitivo y por lo tanto el diálogo. Es decir, la complejidad significado/significante deja de ser un fin en sí misma para convertirse en un método problematizador que fecunda el diálogo. En nuestra condición de seres humanos todos participamos, pues, de ese primer referente que nos permite acceso a una primera dimensión en el acto de significar. Pero coloquemos esta afirmación en perspectiva.

La estructura comunicativa tradicional implícita en todo signo supone un emisor, un mensaje y un receptor. La aporía del discurso posmoderno surge cuando nos aproximamos a la realidad de esta estructura de un modo mecánico; es decir, cuando independiente del objetivo que dio existencia al "signo", queremos primero determinar "científicamente" las leyes que regulan los tres elementos del proceso y establecer una relación unidimensional e "inequívoca" de causa-efecto. Este paso quizás sea necesario en un concepto depositario de comunicación: las transformaciones químicas, las leyes físicas, una ecuación matemática, las precisiones geográficas, la atribución legal de un libro a su autor, son apenas unos ejemplos que muestran la amplitud de lo que yo denomino, usando terminología de Paulo Freire, comunicación depositaria. Pero el objetivo del signo literario es diferente.

Desdoblemos artificialmente, sólo para los propósitos iniciales de este desarrollo, el signo literario en dos componentes: forma y fondo. Aceptemos igualmente que el valor literario resida primordialmente en su dimensión formal. Pues bien, al considerar ahora el valor literario de un ensayo, de un poema, o de cualquier otra expresión literaria, nos enfrentamos a la curiosa situación de que el "emisor", el autor, pasa a un plano muy secundario. La sensibilidad estética del autor, los propósitos originales y la fidelidad con que supo codificarlos en un texto son inconsecuentes. Toda obra puede en la potencialidad de su autor ser la más sublime. Pero el valor literario del texto, exteriorización y por ello codificación de dicha potencialidad, reside en él mismo en cuanto se realiza y en el modo cómo se realiza en un lector, y siempre con relación a la dimensión humana que re-crea. A través de esta última se establece y adquiere sentido la estructura emisor(autor)-mensaje-receptor(lector), y en ella reconocemos otra vez el fondo y la forma como elementos inseparables en toda creación literaria, especialmente en su sentido de

comunicación no-depositaria. Pero al colocar de nuevo al ser humano como referente último, ahora en cuanto objetivo final de toda comunicación, el énfasis en la relación autor-mensaje-lector no recae más en la exterioridad del signo, sino en la interioridad del lector (*lector* y *autor* de nuevo, para indicar la recuperación de la dimensión humana que se había perdido al cosificarlos a través de los términos "emisor" y "receptor").

El énfasis posmoderno en la naturaleza del signo problematiza la posibilidad del mensaje y pone en duda, difiere, la posibilidad de significar. La aporía surge por partir de una concepción depositaria de la comunicación; es decir, al querer que el signo acarree valor en sí mismo como paso previo a su contextualización en el autor, en el texto o en el lector, al sentir la necesidad de reconocer como entidades diferenciables e identificables en sí y por sí mismas los tres términos de la ecuación autor-mensaje-lector. De no ser así, se cree, la comunicación no es posible. El sofisma arranca de considerar la comunicación científica (que yo denomino depositaria) como la única comunicación posible (resabio racionalista que hoy colocamos en crisis). La realidad empírica, sin embargo, nos muestra que en la práctica cotidiana la comunicación es posible y que junto a la comunicación depositaria existe también otra comunicación no-depositaria, la comunicación humanística. Se trata de una comunicación que se construye a partir de un referente común de realidad interna y que es el ser humano mismo, y mediante el cual el autor y el mensaje se realizan en el lector. Es así como hablamos de un autor implícito que puede luego coincidir o no con el autor legal, es decir, con la persona que escribió la obra.

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. Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo ante un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad). El ensayo hace del choque de estos dos sistemas axiológicos el tema de su reflexión. Su objetivo es, por tanto, problematizador, "deconstruccionista". 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.

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.

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. Tanto los títulos como el contenido de las secciones que siguen giran en torno a la comunicación humanística que pretende el ensayo (para un desarrollo más detenido de la hermenéutica implícita en este desarrollo, véase mi estudio *Más allá de la pos-modernidad*).

*Por eso en nada, como en el estilo de un ensayista,
puede advertirse el latido de la época, esa
momentaneidad de la historia que lo deposita en su valva.
Fryda Schultz de Mantovani*

5. ACTUALIDAD DEL TEMA TRATADO

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. En el ensayo "Guevara y el campo", Azorín ejemplariza este aspecto: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, es tan real para él como *El madrileño en la aldea*, de Eugenio Hartzenbusch, y ambos se encuentran en función de la España de principios de siglo. Azorín se vale de esta obra clásica para meditar, en un aparente recogimiento contemporáneo, sobre una situación de importancia universal, en cuanto el referente que fundamenta la reflexión sigue siendo la condición humana. Tal es el sentido del ensayo "Ayacucho", de Hostos. La batalla de Ayacucho (1824) en sí no le interesa al ensayista; lo que le importa es Ayacucho como símbolo, como ruptura de un orden, como pieza angular que sostendrá su reconstrucción de un proceso histórico, cuya proyección explícita es la liberación del estado colonial del Puerto Rico de su tiempo. Ayacucho, como símbolo de la independencia política de la Iberoamérica continental, se convierte así en un jalón más de un proceso todavía inconcluso: "El ideal cristiano no cabía en la unidad católica, y la rompió. El ideal social no cabía en la unidad monárquica, y la rompió. El ideal del progreso no cabía en la unidad territorial, y la rompió" (13).

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. Mas la conexión con el "momento actual" arranca, precisamente, de la problematización

liberadora del propio discurso axiológico del estar: "El tema de la posibilidad de una Cultura Americana, es un tema impuesto por nuestro tiempo, por la circunstancia histórica en que nos encontramos" (35), señala Leopoldo Zea en 1942; y estas palabras que de algún modo justifican luego su obra, no significan en él una limitación temporal o temática, sino al contrario suponen el punto de partida de un proceso creador. Fryda Schultz señala, con acierto, que "el ensayo es una forma móvil; y es así que, examinados algunos de ellos podemos sorprender al autor y la atmósfera que dio nacimiento a su obra" (10).

El ensayista escribe, es verdad, desde y para una época, por lo que los temas y la aproximación a ellos estarán forzosamente subordinados a las circunstancias del presente vivido. Pero ello no impide, como señalamos en el caso de Leopoldo Zea, que la opción reflexiva que adopta el ensayista libere a su obra de la nota de caducidad que supone toda sujeción a un espacio y un tiempo concretos. En el ensayo de Hostos anteriormente citado, se señalan explícitamente las alternativas: "A los ojos de una historia filosófica, Ayacucho empezó en 1533. A los ojos de la crítica, Ayacucho empezó en 1810. Sólo a los mal abiertos de la narrativa empezó y acabó el 9 de diciembre de 1824" (15). Al igual que Hostos, José Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) toma el pulso al momento artístico y adelantándose a su tiempo medita sobre algo que en forma confusa comenzaba a hacer su aparición en las mentes de una minoría culta. Hoy, setenta años más tarde, si bien el ensayo ha perdido su valor de actualidad inmediata, e incluso se nos hacen patentes algunos "errores" de época, sus reflexiones, sin embargo, nos sugieren todavía ahora, como entonces, fecundas proyecciones en nuestro discurso axiológico actual, vívida prueba del valor perenne del verdadero ensayo.

Los ensayistas de todos los tiempos siempre han sabido conjugar lo actual en el fondo de lo eterno. Montaigne en su ensayo "Los caníbales" reflexiona sobre América, ya que para él "este descubrimiento de un país inmenso merece ser digno de consideración" (200). Antonio de Guevara se aproxima a sus contemporáneos con frases todavía hoy actuales: "A los lectores de esta escritura ruego que más lo noten que lo rían esto que aquí hemos dicho; pues le es más sano consejo al pobre hidalgo ir a buscar de comer en una borrica que no andar hambreado en un caballo".⁷ Las reflexiones no tienen que girar necesariamente sobre temas filosóficos o literarios, cualquier aspecto es propicio, siempre y cuando las consideraciones sobrepasen el plano de lo puramente mecánico. Angel Ganivet en su ensayo *Granada la bella* sabe afrontar problemas de la vida cotidiana y, en una creación estética, darles carácter filosófico: "Con este modo de ver las cosas, voy a pasar revista a las encontradas aspiraciones que luchan en el grave problema de la transformación de las ciudades, refiriéndome en particular a

Granada" (I: 67). Por otra parte, el ensayista, consciente de su función, llega a considerar un deber el reflexionar sobre aquellos tópicos de actualidad: "Pues bien: hablemos de responsabilidades, ya que las responsabilidades constituyen la obsesión, la monomanía y el delirio de cuantos escriben fondos en los diarios" (37), nos dice Ramiro de Maeztu; y de modo más directo señala Octavio Paz: "Dije antes que ésta es una tarea urgente: en verdad, *es el tema de nuestro tiempo*" (*Posdata*, 101). La posición del ensayista queda definida en el ideal que Ortega y Gasset se proponía al comenzar las series de *El Espectador*: "En suma, quisiera ser 'El espectador' una pupila vigilante abierta sobre la vida" (I: 12). Y nada más indicador de este proceso que las palabras que abren un ensayo sobre un tema en apariencia trivial: "Dadas las circunstancias es tal vez lo más oportuno escribir algo sobre el vuelo de las aves anilladas" (*La caza*, 157). Estas son, en definitiva, las palabras claves que traducen el concepto "actual"; dadas unas circunstancias, escribir sobre algo oportuno.

Notas

- ⁷ Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. 77. Comienza aquí Guevara una crítica que recibiría amplia consideración en el *Lazarillo* y pasaría como tópico caricaturesco a la picaresca y ensayística posterior.

The essays are like an infinity of objects, some picked up in the street and others borrowed from the showcases of a classical museum, all looked at in the same light and from the same angle, and none of them fully examined from all sides.

H. V. Routh

6. EL ENSAYO NO PRETENDE SER EXHAUSTIVO

El doble significado de "prueba" o "intento" implícito en el término ensayo y el hecho de que no se pretenda agotar el tema tratado, ha motivado que esta característica, tan única del género ensayístico, dé pie para considerarlo, despectivamente, como fragmento o comienzo inexperto y vacilante. Cuando Ortega y Gasset en su ensayo "De Madrid a Asturias o los dos paisajes" nos dice: "El tema es, creo yo, inagotable" (*Notas*, 46), se refiere, sin duda, por proyección, al necesario carácter fragmentario de sus reflexiones. Pero, contra la opinión común, lo "fragmentario" no está en lo tratado en su valor intrínseco, sino en su conexión íntima con el autor. Las veinte páginas que Ortega nos entrega, son en verdad meditaciones en voz alta, cazadas al vuelo y legadas a la posterioridad. Son "fragmentos" vitales de un alma exquisita que reacciona ante el paisaje. José Carlos Mariátegui muestra con precisión esta característica cuando señala: "Ninguno de estos ensayos está acabado: no lo estarán mientras yo viva y piense y tenga algo que añadir a lo por mí escrito, vivido y pensado" (12).

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. El que Unamuno termine su ensayo "Soledad" de un modo aparentemente brusco, "y como el tema es inagotable, conviene cortarlo" (*Soledad*, 50), no significa que éste sea un fragmento, a pesar de que bajo tan ambicioso título apenas escriba diecinueve páginas y éstas finalicen con la palabra "cortarlo". No es la extensión característica del fragmento. La intensidad que Unamuno consigue en tan limitado número de páginas, ya sea por su carácter confesional, ya sea por llegar profundo al alma del lector, ocasiona que la palabra "cortarlo" simbolice, paradójicamente, una separación, por proyección inconsciente, de las reflexiones unamunianas para interiorizarnos en nuestras propias meditaciones.

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. Por ello nos recuerda Ortega y Gasset: "En el índice de pensamientos que es este ensayo, yo me proponía tan sólo subrayar uno de los defectos más graves y permanentes de nuestra raza" (*España*, 143). Consideración que él cree necesaria recalcar con frecuencia: "Al terminar este ensayo me importa recordar que he intentado en él exclusivamente describir un solo estadio del gran proceso amoroso" (*Estudios*, 133). Julio Torri, en *Ensayos y poemas*, ejemplifica esta característica a la que alude explícitamente Ortega y Gasset. Algunos de sus ensayos, por ejemplo "Del epígrafe" o "De funerales", son sutiles meditaciones que apenas ocupan media página.

El propósito del ensayista al internarse en la aventura de escribir un ensayo no es el de confeccionar un tratado, ni el de entregarnos una obra de referencia útil por su carácter exhaustivo. Esa es la labor del investigador. El ensayista reacciona ante el discurso axiológico del estar que le impone la sociedad para insinuarnos una interpretación novedosa o proponernos una reevaluación de las ya en boga. Pero una vez abierta la brecha y tendido el puente del nuevo entendimiento, el ensayista, como creador al fin y al cabo, deja al especialista el establecer la legitimidad de lo propuesto, sin desistir él mismo a continuarlo en alguna otra ocasión. Así debemos interpretar a Rafael Altamira cuando nos dice: "Pero estas consideraciones se van prolongando desmesuradamente. Hago punto aquí, creyendo que lo dicho basta para dar la medida de todo lo que pudiera decirse sobre la materia" (199). O cuando Unamuno, más conciso, señala: "Más de esto otra vez" (*El porvenir*, 133). En realidad, todo ensayo lleva implícito un tema a desarrollar —de ahí el carácter dialógico del que hablaremos después—; se trata de una semilla que pregona su potencialidad en el lector, y en el ensayista como lector de su propio pensamiento; por ello señala Mariátegui al recoger varios de sus ensayos en forma de libro: "Tal vez hay en cada uno de estos ensayos el esquema, la intención de un libro autónomo" (12).

Como el ensayo posee en sí unidad, el ensayista, aun en los casos en que explícitamente indica su deseo de continuar con el tema tratado, no se siente obligado a ello. Es más, raramente lo hace. Y en los casos en que las circunstancias le incitan a proseguir en torno al mismo asunto, los sucesivos "capítulos" son en realidad nuevos ensayos que representan otras tantas calas independientes sin conexión alguna entre sí, a no ser, en ocasiones, por la unidad superior del tema tratado. Angel Ganivet ejemplariza dicho aspecto en los doce "capítulos" que completan su obra *Granada la bella*. Los propósitos expuesto en la introducción lejos de ser resultado de un proceso de meditación y síntesis, son pensamientos apriorísticos en voz alta, de un escritor que se siente reaccionar ante una situación, pero que desconoce los caminos por los cuales sus reflexiones

le han de llevar: "Voy a pasar revista a las encontradas aspiraciones que luchan en el grave problema de la transformación de las ciudades, refiriéndome en particular a Granada. El problema es heroico, y como no soy un héroe, claro está que no prometo dar la solución. Me limitaré, si se me permite la llaneza del concepto, a pasarle la mano por encima" (I: 67). El resultado, como era de esperar, es muy otro. Lo único común en los ensayos que forman los capítulos del libro es el estar dirigidos a un público especial: los granadinos. Lo demás, incluso la ciudad de Granada, parece ser accidental.

En realidad, el elaborar una idea y llevarla a sus últimas consecuencias requiere un proceso de sistematización que raramente está dispuesto a seguir el ensayista. Su espíritu es demasiado libre. Escribe según piensa, y su producción la considera tan unida a su mismo ser, que no cree necesario, o quizás posible, el volver la vista atrás para modificar, adaptar o reorganizar lo ya escrito. Unamuno ejemplariza este aspecto con palabras que bien podrían aplicarse a la totalidad de su propia vida: "Mi deseo era desarrollar todo eso, y me encuentro al fin de la jornada con una serie de notas sueltas, especie de sarta sin cuerda, en que se apuntan muchas cosas y casi ninguna se acaba" (*En torno*, 145). Esta peculiaridad del ensayo, lejos de ser un defecto, constituye uno de los rasgos más distintivos. El ensayista considera que su función es sólo la de abrir nuevos caminos e incitar a su continuación. Ya en los comienzos del ensayismo español Antonio de Guevara escribía: "Otras muchas cosas pudiera, señor, deciros en esta materia, las cuales deja de escribir mi pluma por remitirlas a vuestra prudencia" (*Epístolas*, I: 198-199). Y la tradición ha sido continuada hasta nuestros días. Francisco Giner de los Ríos anota: "No pretendemos, en verdad, suplir aquí esta deficiencia, y sí sólo exponer algunas indicaciones sumarisimas para llamar hacia tan interesante problema la atención de pensadores más competentes" (*Estudios*, 38). O con más precisión nos dice Ortega y Gasset: "Vaya esta breve nota sobre el 'amor cortés' como indicación de lo que podía ser una fenomenología de las especies eróticas" (*Estudios*, 193).

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. Mariátegui es preciso en

este sentido: "Otra vez repito que no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones" (12). Esta es también la causa por la que al final de los ensayos el escritor —como lo hace Ortega y Gasset en la cita que sigue— señala frecuentemente que lo terminado para el ensayista supone sólo el punto de partida para el lector: "El tema es inagotable. Yo lo he tomado aquí unilateralmente, por una sola de sus aristas, exagerándolo" (*Tríptico*, 165).

*Der grosse und echte Essayist ist nicht
nur Fachmann, er schreibt nicht in erster
Linie als Fachmann und nie für den Fachmann.*
Bruno Berger

7. EL ENSAYO Y EL ESPECIALISTA

El ensayista es el último en aparecer en la historia literaria de un país. Esta realidad que apenas ha sido tenida en cuenta, puede llegar a ser una de las claves primordiales para la comprensión del género ensayístico. Si el ensayo fuera algo incompleto, preliminar, lo lógico sería que estuviera a la vanguardia de cualquier movimiento. ¿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. Antes de escribir Ortega y Gasset su ensayo "Meditaciones del Quijote", fue necesario que un Cervantes lo concibiera y que un pueblo lo adoptara como a hijo predilecto. Después, viene el ensayista a dar nueva luz, a abrir nuevas ventanas a la comprensión, ya que, con palabras de Fryda Schultz, "la mirada del ensayista ve lo que otros han descuidado o todavía no aciertan a ver" (18). Así Alfonso Reyes, por ejemplo, en su ensayo "Discurso por Virgilio", motivado por la celebración en México de su segundo milenario. Reyes recoge una frase del anuncio oficial, "gloria de la latinidad", que proyecta en unas reflexiones que con más propiedad podrían haberse titulado "Discurso al pueblo mexicano".

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.

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. Santa Teresa de Jesús nos lo indica varias veces en su obra *Las moradas*: "Son tan oscuras de entender estas cosas interiores, que a quien tan poco sabe como yo, forzado habrá de decir muchas cosas supérfluas y aún desatinadas, para decir alguna que acierte" (15). Con Montaigne adquiere tal aspecto la consistencia de una peculiaridad del género ensayístico: "Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón me sirvo de él [del ensayo], sondeando el vado desde lejos; y luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración" (289). De las anteriores citas no debemos deducir, sin embargo, que el ensayista desconozca por completo la materia que trata, ningún ejemplo mejor que Santa Teresa, ni que se proponga mantenerse en el plano de las generalidades. Dejemos a Ortega y Gasset precisar lo ya apuntado por Montaigne: "En 1943, el Iris-Verlag, de Berna, me pidió que escribiese unas páginas sobre Velázquez... Respondí que yo no era historiador del arte y que en cuestiones de pintura mi conocimiento era ínfimo. El editor contestó, a su vez, que su deseo era precisamente hacer hablar sobre Velázquez a un escritor ajeno al gremio de los entendidos en historia artística. Enunciado paladinamente de este modo, el propósito no dejaba de tener gracia, pues en él transparecía una curiosidad que muchos hemos sentido en ocasiones varias, a saber: qué es lo que un hombre algo meditabundo puede decir sobre un asunto del que profesionalmente no entiende" (*Velázquez*, 9). Pensamiento que completaría años más tarde en unos escritos sobre Goya: "Mas ¿no debe ello, por lo mismo, interesar a ciertos buenos lectores? Y, más en general, ¿no es conveniente y, acaso, muy fecundo que escriban también sobre las cuestiones quienes no 'entienden' de ellas, quienes no son del gremio que las practica, quienes se enfrentan con ellas 'in puris naturalibus'? Repárese bien: no se trata de que hable de un asunto quien, ignorándolo, cree que sabe de él, que es el uso más frecuentado, sino todo lo contrario, quien sabe muy bien que sabe muy mal la materia" (*Goya*, 18).

En realidad, el ser o no ser especialista en la materia tratada es algo muy secundario en el verdadero ensayo. Recuérdese que como obra literaria persigue ante todo una comunicación humanística. Octavio Paz reconoce esta peculiaridad del ensayo cuando señala en *El ogro filantrópico*: "Mis reflexiones sobre el Estado no son sistemáticas y deben verse más bien como una invitación a los especialistas para que estudien el tema" (9). En ocasiones, según el tema que se trate, el ser especialista puede convertirse en un serio impedimento. Albert Einstein, como escritor, es un celebrado ensayista. Sus mejores ensayos, sin embargo, no son los que examinan los fenómenos físicos. Basta comparar dos de

ellos —"On Education" y "The Theory of Relativity"— para observar como su ingenio es más vivo y sugeridor cuando reflexiona sobre la educación. El segundo "ensayo" posee un carácter distinto: no es algo que se medita, sino una simplificación de lo ya establecido (Ortega y Gasset en "El sentido histórico de la teoría de Einstein" elevaría el tema a categoría ensayística). Y de aquí pasamos a un aspecto que ha dado lugar a confusiones: En el ensayo no tiene cabida la "vulgarización", pues, repitámoslo, lo importante no son los datos, ni las teorías que se aclaren, sino el proceso mismo de pensar y las sugerencias capaces de ser proyectadas por el mismo lector. Si la vulgarización no tiene cabida en el ensayo, tampoco la tienen los términos ni las expresiones técnicas, las cuales, por otra parte, sólo son necesarias cuando se trata a un nivel de profundidad lo particular, y el ensayo enfoca lo particular en el fondo de lo universal. Este carácter del ensayo está determinado, en cierto modo, por el público a quien se destina. Eduardo Nicol dice al propósito: "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 a 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" (207).

Der Essayist muss keine Quelle eines Zitates nennen, und wenn er es doch tut, darf er auf Erscheinungsjahr, Bandzahl, Seitenangabe oder gar lesart verzichten —falls es ihm aus besonderen Gründen nicht wichtig erscheint. Souverän— und wir dürfen und brauchen diesen Herrscher nicht einmal nach seiner Legitimation zu fragen, so wenig wie einen wirklichen Herrscher.
Bruno Berger

8. IMPRECISIÓN EN LAS CITAS

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.

Analicemos un ejemplo para determinar hasta que punto esta peculiaridad del ensayo está de acuerdo con el carácter que hemos venido delineando: Ramiro de Maeztu comienza un breve ensayo, escrito en 1898, en defensa del espíritu español, con las siguientes palabras: "Días atrás dijo Lord Salisbury, primer ministro inglés, en un discurso de cuya letra me he olvidado, pero cuyo fondo se me ha grabado indeleblemente en la memoria" (35). El especialista —pongamos por caso un sociólogo interesado en los discursos de la época— echará en cara a Maeztu la falta total de datos precisos: fecha del discurso, lugar de publicación, las palabras exactas del mismo. Para el "no-especialista", para el que sólo busca leer con placer las ideas por lo que representan y por su exposición artística, tanto el día como el lugar de su publicación carecen en absoluto de importancia. Incluso podríamos decir que Lord Salisbury es también secundario y que si se le nombra no es por su individualidad, sino por lo que tiene de común con su raza, por representar una forma de pensar.

La imprecisión en las citas de los ensayos se relaciona comúnmente con la exactitud en la transcripción de las mismas; pero son también frecuentes las imprecisiones en el autor, e incluso en el autor y texto de una misma cita. Desde los comienzos de la tradición ensayística, los escritores de ensayos podrían haber dicho de sus citas empleadas, lo indicado por Maeztu: "de cuya letra me he olvidado, pero cuyo fondo se me ha grabado indeleblemente en la memoria". La inexactitud, por otra parte, no quita eficacia al contenido de la cita. Al contrario, la refuerza al darle el peso de algo espontáneo y sentido profundamente. Nada más oportuno al propósito que las siguientes palabras de Santa Teresa: "El mismo Señor dice: Ninguno subirá a mi Padre sino por mí (no sé si dice así, creo que sí), y quien me ve a mí, ve a mi padre" (34). Y es que el ensayista no cita con el propósito del científico. La única exactitud que busca es en el contenido, y sólo en casos especiales el autor estará también en primer plano. Así Unamuno nos dice en su ensayo "Contra el purismo": "Hablando no sé donde Spencer de la superstición lingüística, recuerda a aquellos indios que al ver las maravillas del arado lo pintarrajearon para colgarlo y hacer de él un fetiche a que rendir adoración" (*Viejos*, 15). Claro está que al lector le trae sin cuidado si Spencer lo dijo o no, mucho menos importancia tiene el "dónde" o las palabras exactas. Lo único que importa es lo acertado de la comparación, el resto es colorido; sin duda una parte integrante del ensayo, pero nunca esencial. Incluso diríamos que al transcribir el nombre de "Spencer", el propósito de Unamuno no es sólo el de indicarnos el autor de la cita, sino más bien el de añadir una dimensión nueva a su contenido por las conexiones que el lector culto pueda llegar a establecer. En este aspecto, como en tantos otros relacionados con el ensayo, Ortega y Gasset consigue con pasmosa sencillez, un equilibrio entre cita y autor, donde ambos, como entidades distintas, se complementan en una unidad de significado superior. En un ensayo "Notas de vago estío" nos dice con referencia al orgullo que los vascones sienten de su tradición familiar: "Recuerdo haber leído en el padre Guevara —no sé si en sus cartas o en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*— que, en su tiempo, todo el que... prefería pasar por noble se decía vizcaino" (*Notas*, 145). Ortega y Gasset menciona a Guevara no con el propósito de darnos un autor para su cita —las mismas ideas se hallan también presentes en Cervantes y Quevedo, por ejemplo—, sino con explícita intención de establecer una continuidad inalterable en el tiempo de una forma de pensar.

Cuando el autor no añade nada a la cita, no la proyecta en una nueva dimensión, el ensayista lo ignora completamente: "Un naturalista francés, cuyo nombre no recuerdo, ha iniciado una teoría nueva para explicar el triunfo de unos seres sobre otros" (Ortega, *Notas*, 9). Con más frecuencia, como hace José Martí en su ensayo "México y Estados Unidos", por razones semejantes a las de Ortega, el ensayista mantiene una actitud de indiferencia ante el nombre del autor: "El fatídico desdén hacia la raza de color trigueño que un novelista simbolizó acá hace pocos años ..." (74). En realidad esta característica es tan antigua como el ensayo mismo, y una de sus diferencias básicas con el estudio científico, cuyo valor primordial es precisamente la aportación de datos. Montaigne omite el nombre del autor cuando la idea que cita es ya parte de la herencia cultural de una civilización: "No es maravilla, dice un antiguo, que el azar tenga tanto poder sobre nosotros, puesto

que nosotros vivimos por azar" (320). Sábato lo omite porque desea que el lector de algún modo se sienta aludido: "No recuerdo quién le decía a Gide que no leía nada para no perder su originalidad" (24). Santa Teresa, en fin, se sirve de este recurso —tan en concordancia con su estilo sencillo— para proyectar en sus escritos una sensación de intimidad y espontaneidad: "Decíame poco ha un gran letrado que son las almas que no tienen oración como un cuerpo con perlesía" (9). Tanto Ortega y Gasset como Martí, Montaigne, Sábato y Santa Teresa piensan al escribir, no en el crítico, a veces más interesado en la exactitud de los datos que en el contenido de estos, sino en el lector a quien no quieren recargar con detalles innecesarios.

Analicemos, en su contenido, las siguientes palabras de Pérez de Ayala: "Después de publicar don Miguel de Unamuno no sé cuál de sus novelas, alguien, no sé quién, le dijo: 'eso no es una novela'. Y Unamuno replicó: 'Pues llámela usted nivola'" (IV: 909). Pertenecen estas palabras a su ensayo "la novela y la nivola", en el que trata de probar que lo bien escrito, lo que tiene personalidad no necesita ser clasificado, pues sea cual sea la etiqueta que se le ajuste, no por ello aumentará o disminuirá en su valor. En este ensayo, Pérez de Ayala consigue dar a una cita particular un valor universal, precisamente omitiendo el autor del juicio y la obra de Unamuno a la que se refería. Pérez de Ayala no pretende demostrar si tal o cual obra de Unamuno es o no novela ni si el crítico que intentaba negarle la categoría de novela llevaba o no razón. El se propone tan sólo reflexionar sobre la eficacia de las clasificaciones y sugerir que la obra de arte tiene valor por sí misma.

La técnica de la cita ha evolucionado desde los comienzos de la tradición ensayística hasta nuestros días. Antonio de Guevara, sin respeto al concepto depositario de la verdad, no sólo imaginaba fuentes ficticias y creaba escritores y filósofos, sino que atribuía a éstos y a los conocidos de la antigüedad, ideas de su propio ingenio. Es decir, subordinaba, hasta el extremo, la cita al contenido, y su función era sólo la de convencer al lector con el apoyo de una aparente erudición. Con Montaigne las citas dejan de ser ficticias, pero siguen siendo un soporte erudito. Son como joyas que resaltan en el texto y ante cuyo deslumbramiento se eleva el valor y credulidad del mismo. En Unamuno y Ortega y Gasset la cita se encuentra ya incorporada en el texto como parte integrante de éste, sin que ello motive alteración alguna en el ritmo de la prosa.

Je l'ay voué [les Essais] à la commodité particulière de mes parens et amis: à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive la connoissance qu'ils ont eu de moy... Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car cést moy que je peins.
Michel E. Montaigne

9. LO SUBJETIVO EN EL ENSAYO: EL ENSAYO COMO CONFESIÓN

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.

Resulta sin duda una exageración el afirmar que "el ensayo es una relación de disposiciones de ánimo e impresiones" (Routh 32), pues si bien es cierto que el ensayista expresa lo que siente y cómo lo siente, no por eso deja de ser consciente de su función peculiar de escritor en su doble aspecto de artista de la expresión y de transmisor e incitador de ideas. Es decir, el lirismo innato del ensayista queda modulado al ser sometido a la razón en un proceso más o menos consciente o patente de organización que lo haga inteligible y convincente, pues aunque el ensayo no pretende convencer, todo buen conversador desea lograrlo; lo que por otra parte no se puede conseguir sin proyectar lo que se está escribiendo como algo sentido.

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? Así procede Santa Teresa cuando con llaneza indica: "¡Válame Dios, en lo que me he metido! Ya tenía olvidado lo que trataba, porque los negocios y salud me hacen dejarlo al mejor tiempo, y como tengo poca memoria, irá todo desconcertado, por no poder tornarlo a leer. Y aún quizá se es todo desconcierto cuanto digo; al menos es lo

que siento" (64). Desde los comienzos del ensayo se ha destacado la sinceridad del ensayista implícito, quien, por otra parte, reiteradamente lo señala en sus escritos: desde Guevara, "Y porque no parezca hablar de gracia, tiempo es que demos licencia a que diga en esto lo que siente mi pluma" (*Epístolas*, I: 220), hasta Unamuno, "Yo, a fuer de buen español, improvisador, he improvisado estas notas sobre mi pueblo, tal y como en mí lo siento" (*El porvenir*, 152).

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. Tal es el recurso retórico de las siguientes palabras de Julio Cortázar: "Yo que escribo esto tampoco sé cambiar mi vida, también sigo casi como antes" (II: 10). Los ensayos de Unamuno, por ejemplo, no son simplemente la expresión del Unamuno implícito, son su misma esencia.

Ante este contenido se nos da a conocer el verdadero alcance de la asociación del ensayista con el periódico. Para poder el ensayista vivirse en sus ensayos, es necesario que escriba regularmente, que se sepa entre amigos, que converse con los lectores que asiduamente lo leen, no como el escritor consciente y preocupado del valor de la palabra escrita, sino con la confianza que emana de la charla de café. Sólo así estará incitado a escribir también de las cosas en apariencia triviales y a entregársenos en cada rasgo de su pluma. Si los ensayos son producto de la personalidad del escritor, también lo son de las circunstancias, de la época en que éste vive. Son, por así decirlo, el termómetro de la sociedad.

El ensayista, en su doble aspecto de estilista y de pensador, nos importa por su humanidad, por la fuerza de su persona. De otro modo no le permitiríamos tratar temas pertenecientes generalmente al campo de la ciencia o de la filosofía y evadirse al mismo tiempo de toda barrera que el objetivismo impone. Incluso podemos decir que es el subjetivismo en la elección y desarrollo de los temas lo que más apreciamos en él. En la historia del ensayismo no es posible hablar de escuelas, únicamente de ensayistas y de imitadores. Ningún ejemplo mejor que el del ensayismo hispánico de la primer mitad del siglo XX, donde Unamuno, Maeztu, Azorín, Ortega y Gasset, en España, y Rodó, González Prada, Mariátegui, Reyes, en Iberoamérica, por mencionar únicamente algunos de los más sobresalientes, poseen de común sólo el hecho de reaccionar ante unas circunstancias semejantes. Sus personalidades, sin embargo, son distintas; de ahí que los temas

que en cada caso eligen, así como la manera de tratarlos, sean tan diferentes en cada uno de ellos.

En el campo de la literatura, que es el reino del subjetivismo, se hace especialmente imperiosa la crítica ensayística. En las últimas décadas ha prevalecido una crítica seudo-objetiva, heredera del cientificismo positivista del siglo XIX, donde la personalidad del autor se elimina hasta el anonimato. Pero todo intento de reducir la literatura a mero objeto, a comunicación depositaria, se cierra asimismo las puertas de la comprensión. Cuando la crítica no es científica, sino literaria, no es objetiva sino subjetiva, establece el puente de un entendimiento desde dentro, que hace posible el discurso humanístico. El crítico no permanece fuera del texto y sobre el texto, sino que lo acompaña: hace ensayo. Claro está, el escritor entonces se limita también en su campo de acción. Así lo señala Mariátegui cuando inicia su ensayo "El proceso de la literatura" con las siguientes palabras: "Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto" (299). Al ensayista no le interesan, pues, los temas por los que no se siente atraído. Del mismo modo la sátira y la polémica no dan lugar por lo general a ensayos. En la crítica literaria actual, el ensayo, a pesar de ser reducido —y es que los ensayistas como artistas no son numerosos— ha alcanzado mayor prestigio y se tiene en más estima que los estudios objetivos: sírvanos como ejemplo Dámaso Alonso, Enrique Anderson Imbert, Alfonso Reyes.

El subjetivismo es, según lo indicado, parte esencial del ensayo. Es esta motivación interior la que elige el tema y su aproximación a él; y como el ensayista expresa no sólo sus sentimientos, sino también el mismo proceso de adquirirlos, sus escritos poseen siempre un carácter de íntima autobiografía. El "yo" del autor se destaca en todas las páginas, como estandarte que anuncia una fuerte personalidad. Así Julio Torri cuando nos dice: "Permitidme que dé rienda suelta a la antipatía que experimento por las sensibilidades ruidosas" (15). Dentro de la individualidad peculiar de cada ensayista, las notas autobiográficas son frecuentes en todos los ensayos, con independencia del tema de estos. Antonio de Guevara, engreído en su persona, nos comunica desde su genealogía —"Mi abuelo se llamó don Beltrán de Guevara, y mi padre también se llamaba don Beltrán de Guevara, y mi tío se llamaba don Ladrón de Guevara, y que yo me llamo ahora don Antonio de Guevara" (*Epístolas*, I: 73)— hasta sus características físicas —"Soy en el cuerpo largo, alto, seco y muy derecho, de las cuales propiedades no tengo y de qué me quejar, sino de qué me preciar" (I: 75). Más distante en sus escritos, Ortega y Gasset evita a veces proyectar su crecimiento emocional, para entregársenos en el intelectual: "Durante diez años he vivido dentro del pensamiento kantiano: lo he respirado como una atmósfera y ha sido a la vez mi casa y mi prisión" (*Tríptico*, 65). El carácter autobiográfico es tan antiguo como el ensayo mismo y es precisamente en Montaigne donde llega a su más alto grado: "Estas son mis fantasías, en las cuales yo no trato de dar a conocer las cosas, sino a mí mismo" (387). Por lo que podemos decir que el ensayo en la prosa corresponde a la lírica en la poesía.

El ensayista, como muy bien dice Pérez de Ayala, "se supone que está animado del deseo de declarar...su sentir y pensar; que traza, en mayor o menor grado, su biografía espiritual y verifica su confesión" (IV: 995). Interpretado de este modo, el escribir se convierte en una necesidad, en una forma de realizarse; así anota Montaigne: "Yo no he hecho más mi libro, que mi libro me ha hecho a mí" (648). 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. Cómo interpretar si no la frase con que Pérez de Ayala finaliza su ensayo "Confesiones y creaciones": "Y perdonad este desahogo de amargura" (IV: 994). El carácter confesional de los ensayos, consecuencia directa del subjetivismo, es característica constante de éstos, a pesar de que en diversas épocas haya sido más o menos mitigado por las circunstancias ambientales o la personalidad del ensayista. En las letras españolas ya se hace patente en Guevara —"Yo mismo a mí mismo quiero pedir cuenta de mi vida a mi propia vida, para que, cotejados los años con los trabajos y los trabajos con los años, vean y conozcan todos cuánto ha que dexé de bivar y me empecé a morir. Mi vida no ha sido vida sino una muerte prolixa" (*Menosprecio*, 175)—, y se presenta con mayor nitidez en Unamuno, cuya obra es ya toda una pura confesión.

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. Así, por ejemplo, el tono de Alfonso Reyes cuando nos dice: "A este propósito, voy a contaros una modesta experiencia personal" (109). Debemos tener también en cuenta, como señala Alexander Smith, "que el valor del egotismo depende enteramente del egotista. Si el egotista es débil, su egotismo es despreciable. Si el egotista es fuerte, agudo, lleno de personalidad, su egotismo es valioso, y se convierte en una posesión de la humanidad" (36).

Dass der Essay, seit Montaigne, wesentlich Dialog sei, ist in der gesamten Diskussion um die Gattung ein Topos. Der Essay hat, noch unter dem äusseren Anschein der sachlich-monologischen Abhandlung, dialogische Struktur: er spricht den Leser als Partner an, titulierte ihn häufig und fingiert dessen Einwürfe. Der Essay ist wesentlich "Unterhaltung".
Ludwig Rohner

10. EL CARÁCTER DIALOGAL DEL ENSAYO

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. Por ello señala Pérez de Ayala: "He dicho muchas veces que mi manera de entender el periodismo literario consiste en suponer, al momento que estoy escribiendo, no tanto que manejo la pluma cuanto que mantengo una conversación, de inmensurable radio, con todos esos amigos invisibles, incógnitos y para mí innominados, que son los lectores" (IV: 992).

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. Cortázar asume en el texto que su lector hace signos de cansancio por la prolongación del ensayo y añade: "Soy sensible a estas insinuaciones pero no me iré sin una última reflexión" (I: 157). Unamuno, del mismo modo, nos dice en un momento de excitación: "Y a quien le pareciere esto una paradoja, con su pan se lo coma, que yo no voy a explanarlo aquí ahora" (*Viejos*, 11). Y lejos de producir en nosotros una mueca de rechazo, nos une, no ya sólo intelectual, sino emocionalmente también, a lo que nos comunica, con la sensación de que nos hace confidentes de algo que le oprime y que necesita desahogar ante el amigo.

Si hay alguna expresión común a los ensayistas de todos los tiempos, es aquella que hace referencia al carácter dialogal del género. El ensayista conversa con el lector, le pregunta sus opiniones e incluso finge las respuestas que éste le da: "Oydo lo que hemos dicho y visto lo que hemos contado, pregunto ahora yo al lector de esta escritura: ¿qué es lo que le parece devría escribir destos tiempos mi pluma?" (*Menosprecio*, 157), nos dice Antonio de Guevara en los comienzos de la ensayística española. Angel Ganivet, más moderno y directo, señala: "Para

terminar esta conversación excesivamente larga que he sostenido con mis lectores, y considerando que hasta aquí todo ha sido retazos y cabos sueltos, y que no estará de más defender alguna tesis sustanciosa, voy a sentar una que formularé al modo escolástico" (I: 138). Tal compenetración y aparente intercambio de ideas con el lector es tan intenso, que el ensayista con harta frecuencia evita hacer referencia al proceso de escribir al referirse a su obra, y prefiere suponer que ha estado "conversando" con el lector (como Ganivet), o alude a lo que éste ha "oydo" (como Guevara). Incluso, a veces, se dirige al lector con fingido enojo, así dice Montaigne: "Si mis comentarios no son aceptables, que otro comente por mí" (104). 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". Por ello son frecuentes las ocasiones en que el ensayista interpela al lector: "Pues bien; yo pregunto a los lectores desapasionados" (Altamira 110). O se excusa: "Perdón, lector, por la mucha largura y prolijidad que va explayando este ensayo" (Pérez de Ayala III: 637). Es decir, su ideal queda expresado en las palabras de Unamuno: "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 darles pensamientos hechos" (*Mi religión*, 14).

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 adquiera 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. Por una parte, la libertad en el tratamiento del tema queda forzosamente restringida a la contestación de ciertas preguntas, le parezcan o no éstas necesarias o apropiadas al lector. Por otra parte, aun concediendo que uno de los personajes se identifique con el autor implícito, si el lector posee una mente más ágil que la del otro dialogante, las preguntas de éste le parecerán infantiles, lentas o sin interés. Y si por el contrario el lector es más tardo, las preguntas, subconscientemente, le humillarán e impedirán meditar, o proyectar en su propio mundo interior las sugerencias que se apunten en el transcurso de la exposición. En cualquiera de estos casos lo escrito dejará de ser ensayo. No quiere ello decir que la forma dialogal se oponga a la esencia del ensayo (de hecho Platón llega a convertir partes de sus diálogos en

verdaderos ensayos), sino más bien señala la barrera que la forma dialogal establece entre el escritor y el lector.

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. 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 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 dialogal, comparte con el verdadero diálogo su energía inmanente.

De todos [los ensayos], 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 continuidad [...] y a las que presta unidad solamente el estilo del autor.
Eduardo Nicol

11. EL ENSAYO COMO FORMA DE PENSAR

La condición peculiar del ensayo, que lo hace depender de una armoniosa simbiosis de la idea con la "voluntad de estilo", queda, con harta frecuencia, erróneamente caracterizada con aquellas interpretaciones que sólo lo consideran en uno de sus elementos, o en las que todo parece subordinado a los conceptos que en el ensayo puedan exponerse. Observemos la siguiente afirmación de Eduardo Nicol: "Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar; para el filósofo nato, el ensayo es una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio" (208). En una primera impresión parece que tal aserto está de acuerdo con lo hasta ahora expuesto en mi estudio. Un examen más detenido nos hará notar, sin embargo, la completa independencia que Nicol establece entre el ensayista o filósofo y el ensayo. Y esto nos lleva al meollo del asunto: Mientras que en la novela y en el teatro (la poesía en esto se asemeja más al ensayo) quizás es legítimo el establecer tales independencias, que a fin de cuentas quedarán neutralizadas, por ejemplo, por los juicios de buenas o malas novelas, en el ensayo no es posible mantener tal separación. Estamos de acuerdo con Nicol de que para el ensayista el ensayo es una forma de pensar. Y sin duda lleva razón cuando señala que el filósofo escribe lo ya meditado con anterioridad; lo que no se puede hacer es llamar "ensayo" a lo escrito por éste, ya que se opone a la esencia misma de la ensayística. Veamos: puesto que el material a exponer está ya pensado, la forma de hacerlo estará supeditada al público a quien se destina. Si éste es el de los profesionales de la filosofía, nuestro filósofo se verá forzado a seguir una exposición sistemática y a hacer uso del vocabulario técnico pertinente. El resultado será un tratado filosófico. Si el público a quien se destina la obra es ajeno al gremio de los filósofos, como lo que se pretende exponer había sido meditado previamente con todo rigor, nuestro filósofo se verá obligado a resumir y a dar rodeos para substituir aquellos términos incomprensibles para la generalidad de los cultos. Tendrá que, en definitiva, escribir una obra de vulgarización y no un ensayo.

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 paréceme 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. Pongamos de nuevo un ejemplo tomado de *Las moradas* de Santa Teresa, obra cuyo valor estético adquiere proporciones insospechadas al analizarla desde el campo de la ensayística: "Deseando estoy acertar a poner una comparación para si pudiese dar a entender algo de esto que voy diciendo, y creo que no la hay que cuadre; más digamos ésta" (150). La comparación, que parece salir de nuestras mismas manos, no sólo la aceptamos, sino que estaríamos dispuestos a defenderla como algo propio.

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 meticuloso, es imperceptible al lector. Sírvanos Unamuno, ningún modelo mejor, en la aproximación a esta característica del ensayo, ya que no sólo la casi totalidad de su ensayística ejemplariza este aspecto, sino que él mismo se muestra consciente del mérito que su maestría supone: "Una vez que me he decidido a escribir de cosas de técnica literaria, ruego al lector no profesional que me tolere, y desde ahora le aseguro que, aunque sé por donde he empezado este ensayo —o lo que fuere—, no sé por donde lo he de acabar. Y de esto es, precisamente, de lo que quiero escribir aquí; de esto de ponerse uno a escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu. Esto es, caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja. Y es lo más orgánico, pues lo otro es mecánico; es lo más espontáneo" (*Ensayos*, I: 588).

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. De este modo debemos entender a Montaigne cuando dice: "Así como mis pensamientos se presentan, así yo los amontono, ya se precipiten en tropel, ya se arrastren en fila" (388). Pues a

pesar de tal aserto, una somera comparación de la primera versión de este ensayo, "Sobre los libros", 1580, con la edición definitiva, 1595, pone al descubierto la multitud de intercalaciones con que Montaigne fue perfeccionándolo. Para aquellos que únicamente prestan atención a lo superficial, una expresión de Ortega y Gasset tal como: "Tenemos que concluir cuando empezábamos a empezar" (*Notas*, 105), al finalizar su ensayo "Meditación del marco", sería base suficiente para calificar de improvisación a todo el ensayo. Su lectura atenta, sin embargo, demuestra una intensa meditación y profundidad de contenido. De hecho la espontaneidad no reside en la esencia de lo que se dice, sino en el método y camino seguido. Cuando Julio Cortázar nos dice sobre sus reflexiones que "son cosas que uno piensa cuando está embutido en una platea del teatro des Champs Elysées y Louis [Armstrong] va a salir de un momento a otro" (II: 13), está yuxtaponiendo dos tiempos: lo meditado durante la representación en el teatro y la recreación escrita posterior; y aunque la idea original era algo que había ido madurando entre un instante y el otro, el ensayista desea capturarla con la frescura de su gestación inicial. Por ello, de todos los géneros literarios, el ensayo es probablemente el menos expuesto a la tiranía de las escuelas literarias, ya que en él, precisamente por su espontaneidad, domina la personalidad del autor, quien en definitiva imprime el carácter al ensayo.

De lo dicho anteriormente se deduce que el proceso de escribir un ensayo está dividido en tres etapas: una preliminar en la que se medita sobre el tema a tratar; otra, la más fundamental, en la que se escribe el ensayo; y una tercera en la que se corrige y perfecciona lo ya escrito. Mientras estas tres etapas son, en su orden general, comunes a los otros géneros literarios, las relaciones entre ellas poseen un carácter peculiar en el ensayo. La primera, la meditación es tan independiente del ensayo mismo, que si bien es el primer paso para la creación de éste, se encuentra, no obstante, completamente desligada del proceso mismo de creación. Es decir, no toda meditación va a estar seguida de un ensayo, y el ensayista nunca se pone a meditar como camino a seguir para escribir un ensayo. El proceso es simplemente el opuesto: escribe un ensayo porque la meditación le incitó a ello. Me explicaré: el ensayista que lee un libro, u observa un cuadro o un paisaje, y que se siente reaccionar, y que plasma dicha reacción en un ensayo, lo hace no tanto para la posterioridad, como por ser éste su propio modo de pensar. La meditación que dio origen al ensayo es algo marginal. Una vez que el ensayista empieza a escribir, la forma en que fluye el pensamiento y el desarrollo del ensayo coinciden. El ensayista necesita de ese diálogo íntimo, consigo mismo o con un imaginario lector, para poder seguir pensando; de ahí que el ensayo se convierta en una forma de pensar. Por ello no debe extrañarnos que Ortega y Gasset finalice un ensayo "La forma como método histórico" con las siguientes palabras: "Sobre este asunto quería yo haber escrito el presente capítulo. Pero me encuentro al final con que sólo lo he mentado en el título. ¡Qué le vamos a hacer!" (*Espíritu*, 31). El ensayista es, al fin y al cabo, un conversador. Y nosotros, en un análisis de tales palabras, le podríamos preguntar a Ortega y Gasset si en verdad trató de escribir un ensayo sobre el tema apuntado en el título, o fue más bien el tema del título el que le sugirió la digresión que plasma en el ensayo que tratamos. En efecto, todo él parece ser en sí una digresión que comienza y acaba

con el tema indicado en el título; con lo que éste pasa en realidad a formar el marco del ensayo. Pero de la relación título-contenido me ocuparé más adelante.

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. Los temas se introducen y se abandonan según las conveniencias del momento; por lo que son frecuentes las expresiones como las siguientes de Octavio Paz: "No puedo detenerme más en el análisis del tema" (*Posdata*, 140), o de Pérez de Ayala: "Ya hablaremos de esto otro día" (IV: 996). Los ensayos son como la charla de café que hay que terminar al llegar la hora de ir a casa, prometiendo continuarla al día siguiente, pero que en realidad, al cambiar las circunstancias del momento raramente se hace: "Va siendo demasiado para un solo día. Proseguiremos nuestra histórica caminata en próximos ensayos" (IV: 1058), indica Pérez de Ayala en su ensayo "El arte del estilo". 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.

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).

*Je me suis présenté moy-mesmes à moy, pour
argument et pour subject. Ainsi, lecteur,
je suis moy-mesmes la matière de mon livre.*
Michel E. Montaigne

12. CONTINUACIÓN DE LOS ENSAYOS EN ORDEN CRONOLÓGICO

En el transcurso de este estudio el nombre de Montaigne se repite una y otra vez como ejemplificación de las características comentadas. Y es que Montaigne no sólo fue el primero en usar la palabra "ensayo" refiriéndose a una nueva modalidad literaria, sino que los *Essais* siguen siendo todavía hoy un modelo apropiado para caracterizar el género ensayístico. Montaigne comenzó a escribir sus ensayos a los 38 años de edad, en 1571, y siguió escribiendo hasta 1592, año de su muerte. El mismo los recogió en tres libros divididos en capítulos, donde cada uno de ellos está formado por un ensayo dispuesto en orden cronológico según la época en que fue escrito. Montaigne llama capítulos a cada uno de los ensayos, a pesar de que en ellos se trate de los más diversos temas, sin establecer ninguna aparente conexión que los enlace. Lo importante en los *Essais* no es, sin embargo, que se hable "Sobre la tristeza", o "Sobre las costumbres de la isla de Cea", o "Sobre los coches", sino que sea Montaigne quien lo haga. Y éste es precisamente el vínculo de unión: el hombre de carne y hueso Michel de Montaigne. Es así como la división en capítulos adquiere toda su trascendencia y queda justificada su disposición en orden cronológico, pues Montaigne mismo dejó dicho en el prefacio del libro: "Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro". Podemos de este modo decir que los *Essais* son la verdadera autobiografía de Montaigne. No una autobiografía en el sentido tradicional, en la que se da tanta importancia a lo mecánico y a lo externo, sino más bien una que representa el crecimiento emocional e intelectual del hombre Montaigne implícito en los ensayos. De ahí la importancia de reunir los escritos de un ensayista siguiendo el orden cronológico de su fecha de composición, pues sólo así se nos hace comprensible la evolución que tuvo lugar en el escritor como hombre. Es decir, podemos aplicar al ensayista, con tanta propiedad como al poeta, las siguientes palabras de Octavio Paz: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía" (*Los signos*, 103).

En todo ensayo, por consiguiente, hay en potencia dos niveles de comprensión. Uno, primerizo y en realidad incompleto, donde se considera el valor del ensayo *per se*, sin relacionarlo al autor ni a su obra. Otro, más fecundo, que presupone el primero y en el que el ensayo es estimado como proyección del autor. De este modo la lectura de *España invertebrada*, publicada en 1921, puede hacerse independiente del hombre Ortega y Gasset, y sin relacionarla a otras obras suyas. El libro, como verdadero ensayo, posee desde luego un valor permanente, pero no hay duda de que adquiere su auténtica dimensión al ser comparado con la *Historia como sistema*, que data de 1935, y con *Una interpretación de la historia universal*, de 1948. Lo mismo podríamos decir

de *Facundo o civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, publicado en 1845 y cuyas reflexiones, aunque se proyectan en el ámbito argentino, tienen como verdadero protagonista al mismo Sarmiento; pero el texto en sí es únicamente un primer capítulo de su "autobiografía" intelectual que se complementa en *Conflicto y armonía de las razas en América* de 1883-1888. Y es que si el ensayo es una forma de pensar donde el ensayista fija sus reflexiones al modo de confesión íntima, el crecimiento de su personalidad es también de interés para el lector, y, a veces, aspecto decisivo en la interpretación particular que se dé a lo escrito.

Bástenos un ejemplo concreto como muestra de las múltiples dimensiones que tal aspecto puede adquirir: Unamuno, en su apasionado egotismo, decidió escribir "como quien habla o dicta, sin volver atrás la vista ni el oído, hacia adelante, conversacionalmente, en vivo, como hombre y no como escritor" (*Mi religión*, 152); por lo que nos llega a decir: "Reclamo mi libertad, mi santa libertad, hasta la de contradecirme si llega el caso" (*Mi religión*, 14). Y como el lector de ensayos no va en busca de soluciones, esta sinceridad del Unamuno implícito le contagia y le atrae con indescifrable fuerza, pero también le da conciencia de la íntima relación que en lo sucesivo va a existir entre lo escrito y el hombre Unamuno que se proyecta. Por ello en la lectura del ensayo "Mi religión" y de la novela, tan rebotante de ensayismo, *San Manuel Bueno, mártir*, no nota el lector en ellos tanto la contradicción implícita en ambas obras, como el hecho de que estén separadas por los turbulentos años que van de 1907 a 1930. En "Mi religión" habla el Unamuno todavía impetuoso que se cree con el deber de agitar a las masas: "Es obra de misericordia suprema despertar al dormido y sacudir al parado, y es obra de suprema piedad religiosa buscar la verdad en todo" (15). En *San Manuel Bueno* es el Unamuno maduro, que ha vivido la trágica experiencia de seis años de destierro, durante los cuales tuvo tiempo de meditar sobre su pueblo; es el Unamuno que al sentir cercana su muerte ve desde nueva perspectiva la vida; y es, en fin, el Unamuno que ahora nos dice que el pueblo "cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle" (*Dos novelas*, 24).

*El que escribe un ensayo se lanza a un
etéreo espacio, donde prácticamente nada
cohíbe ni dirige su albedrío.*
José Ortega y Gasset

13. EL ENSAYO CARECE DE ESTRUCTURA RÍGIDA

En los estudios generales sobre la ensayística se ha ponderado en exceso este aspecto peculiar del género, cuyo estudio aun cuando constituyendo una de sus características primordiales, sólo puede ser significativo si se efectúa desde un ángulo de comparación. Con frecuencia se ha mencionado la falta de estructura sistemática en los ensayos para después, despectivamente, considerarlos como algo incipiente, primerizo; y es que las afirmaciones de los mismos ensayistas sólo deben de ser interpretadas en el conjunto de su obra. 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.

Al decir que el ensayo no posee una estructura rígida, se pretende establecer una distinción entre éste y aquellos escritos, destinados a la comunicación depositaria, caracterizados precisamente por una rigurosa organización tanto formal como de contenido. En esta categoría entran entre otros el tratado —que la creciente especialización moderna ha hecho prácticamente desaparecer—, el discurso, el artículo de las revistas especializadas, la monografía. Cito estas formas de la prosa didáctica para dar énfasis a lo inoperante de la extensión del escrito en el momento de establecer diferencias. Por otra parte, en lo externo tampoco parece haber distinción entre dichas formas de la didáctica y el ensayo; para encontrarla hemos de sobrepasar lo superficial y penetrar en su desarrollo y contenido.

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" (*En torno*, 145). 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, como Pérez de Ayala señala en expresión cuyo sentido es propio de la ensayística: "Nos hemos extendido demasiado. En ocasión próxima proseguiremos este deshilvanado palique"

(III: 483). En el tratado la información se presenta sin ambigüedad, proyectando una sola posible interpretación, mientras que el ensayista, cuyo objetivo es problematizar el discurso axiológico del estar, únicamente reflexiona sobre el tema sin pretender imponer una posición ni tratar de ser exhaustivo, y su ideal bien podría quedar representado por las siguientes palabras de Unamuno: "Examinar digo, y mejor diría dejar que examine el lector, presentándole indicaciones y puntos de vista para que saque de ellos consecuencias, sean las que fueren" (*En torno*, 51).

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. De esta forma pueden ser interpretadas las siguientes palabras de Ganivet: "Esas ideas, que sin orden preconcebido, y pudiera decir con desorden sistemático, irán saliendo como buenamente puedan, tienen el mérito, que sospecho es el único, de no pertenecer a ninguna de las ciencias o artes conocidas hasta el día y clasificadas con mejor o peor acierto por los sabios de oficio; son, como si dijéramos, ideas sueltas, que están esperando su genio correspondiente que las ate o las lée con los lazos de la lógica" (I: 61-62). 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. "Aquí tolere el lector [nos dice Unamuno] que, dejando por el pronto suspendido este oscuro cabo suelto, prosiga el hilo de mis reflexiones" (*En torno*, 20). 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.

Esta posición intermedia que hace al ensayo cabalgar a los lomos de lo científico y de lo estético, en la búsqueda de un difícil equilibrio, es lo que le da carácter al género y al mismo tiempo lo relega a un lugar secundario en el momento de ser estudiado en los centros docentes. La literatura española abunda en ejemplos al propósito, y quizás ninguno tan representativo como el de Ortega y Gasset. Sus lectores están de acuerdo en considerar su obra como algo excepcional tanto por las ideas que expone como por el valor literario de sus escritos. No obstante, en los cursos de literatura, ofuscados en los tradicionales géneros de teatro, poesía y novela, se omite a Ortega o se le cita de pasada. Los filósofos, por su parte, desinteresados del valor estético de un escrito, prefieren concentrarse en los tratados en busca del orden lógico externo y la enseñanza directa. De ahí que los "filósofos" lo posterguen a un plano secundario por considerarlo "literatura" y los estudiosos de la literatura procedan del mismo modo por considerarlo "filosofía".

Hemos indicado ya que el ensayo carece de estructura rígida y que precisamente una de las diferencias con el tratado es la falta del orden lógico que éste posee. No quiere esto decir, sin embargo, que el ensayo carezca de concierto; lo que sucede es que éste es de disposición distinta. 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. En el tratado el proceso inverso es más frecuente, y, además, como depende de un sistema externo, está sujeto a la marcha del progreso que lo hará inevitablemente caduco. Así, mientras se leen todavía con valor actual los ensayos de Montaigne o Bacon, los tratados que se escribieron en su época han caído decididamente en el olvido. 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. El ensayista piensa ante nosotros, y la dimensión humana que así consigue será siempre un lazo de unión con el lector de todos los tiempos, pues, repitamos, no es tan importante lo que dice como el ver palpar a un ser que se vive, y que precisamente por ello nos hace meditar en nuestra realidad íntima en relación con su circunstancia. Unamuno nos dice: "Al llegar aquí tenemos que traer a cuenta algún 'hecho' que sirva de hilo central a nuestras reflexiones, que seguirán, sin embargo, sin atarse a él, ondulando acá y allá, fuera de maroma lógica, para engendrar en el alma del lector el nimbo, la atmósfera de donde vaya surgiendo algún tema" (*En torno*, 63). 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.

De este modo, aquello que en un principio parecía ser defecto del ensayo, vemos ahora que es una de las características que lo hacen ser parte del discurso humanístico. El tratado, en busca de la objetividad, se expresa en un monólogo didáctico que se dirige al especialista con el propósito explícito de mostrar algo concreto —incluso en el caso de los tratados filosóficos (téngase en cuenta que no me refiero a los ensayos filosóficos que son en definitiva ensayos y no tratados)—; de ahí que caduque tan pronto como el progreso lo supere o varíe la mentalidad de la sociedad que lo produjo. El tratado pretende enseñar, es la dimensión depositaria de la educación, el ensayo sugerir, incitar; el tratado se expresa en términos técnicos como corresponde al especialista, el ensayo se encamina a la generalidad de los cultos en un ansia de ser trascendental.

En conclusión, nada más a propósito para cerrar las reflexiones de esta sección que la siguiente cita de Unamuno, extremada si se quiere, pero que en sí encierra la esencia ensayística: "Si quieres, lector X, leer cosas coherentes, y transparentes y claras, y enlazadas lógicamente, y que tengan principio, medio y fin, y que tiren a enseñarte algo, búscalas en donde quieras, menos aquí" (*Soledad*, 20).

There is one special peculiarity of structure that may characterize the essay... It is not, indeed, a peculiarity that all essays have... but it is so far from uncommon that the student of the essay needs to have its nature in mind from the beginning and to recognize its legitimacy, under the proper circumstances. This is the quality of discursiveness.
Ralph D. O'Learly

14. LAS DIGRESIONES EN EL ENSAYO

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.

Del mismo modo que en un paseo por la montaña, la montaña misma puede ser algo secundario si nos entretenemos en observar los árboles, o en el correr rápido de un arroyo, o en el revolotear de unas aves, así también en el ensayo el tema propuesto puede llegar a ser secundario en relación a las posibles digresiones en las que el ensayista se proyecte. Tales las reflexiones sobre México en el ensayo "Discurso por Virgilio" de Alfonso Reyes. Virgilio y su obra se convierten en el marco que contiene y proyecta el pensamiento de Reyes sobre México y que motiva las palabras finales de "¡Virgilio me ha llevado tan lejos! La ausencia y la distancia nos enseña a mirar la patria panorámicamente" (64). Desde esta perspectiva todo el ensayo puede ser considerado como una serie de digresiones: "No puedo nombrar al padre Hidalgo, en ocasión que de Virgilio se trata, sin detenerme a expresar ..." (51). Pero el ensayo no trata sobre Virgilio; la conmemoración de Virgilio proporciona el punto de partida y el punto de apoyo que da unidad externa al ensayo. La conformación interna es el pensamiento de Reyes sobre México: interpretación y confrontación de su pasado y presente.

Esta característica, tan común en los ensayos, es tan antigua como lo es el género ensayístico mismo. Y ningún ensayo más apropiado en un intento de ejemplificar este aspecto, que "Des coches" de Montaigne, donde se reflexiona sobre el

miedo, el despilfarro o la liberalidad de los reyes, el significado de la ampulosidad de los circos romanos, o sobre los pueblos recién descubiertos en el continente americano. De las diecinueve páginas del ensayo tan sólo dos —las más flojas— se dedican a los coches, mientras que se consagran ocho a profundas reflexiones acerca del significado de las nuevas civilizaciones destruidas en América. Otro tanto podríamos decir del ensayo "Old China", de Charles Lamb, en el que se medita sobre el valor de las cosas y cómo éste reside más bien en el esfuerzo por conseguirlas que en los objetos mismos.

Dentro de la literatura hispánica podemos remontarnos a los comienzos todavía incipientes del ensayismo y ver como Antonio de Guevara aprovecha el haber recibido cecina (Libro I, Epístola 34), para divagar sobre el linaje montañés y realzar su hidalguía por haber nacido en Asturias. Y ya en el siglo XX, H. A. Murena, por ejemplo, bajo el título "la voz de Saulo de Tarso", reflexiona sobre la "propaganda" desde su nacimiento "como corolario de una iluminación religiosa superior", hasta su contexto actual como producto de la desacralización que promueve la "propaganda enciclopedista" (76-77). Ortega y Gasset, por su parte, finaliza el ensayo "La forma como método histórico", con las siguientes palabras: "Sobre este asunto quería yo haber escrito el presente capítulo. Pero me encuentro al final con que sólo lo he mentado en el título. ¡Qué le vamos a hacer!" (*Espíritu*, 31). Sin embargo, como lo que nosotros buscamos en la lectura de un ensayo no son datos precisos sobre algo concreto, sino las reflexiones que un tema particular pueda sugerir al ensayista, en realidad lo que menos nos preocupa es si éste trata o no sistemáticamente el tema propuesto. Ramón Pérez de Ayala titula significativamente "Divagaciones" un ensayo en torno a una representación de *La Bohème*, ópera de Giacomo Puccini. Tanto el título como el contenido del ensayo mismo ejemplifican esta característica genérica. Pérez de Ayala en su ensayo no pretende darnos información sobre *La Bohème* (no menciona ni autor, ni contenido, ni adaptación); en realidad la ópera constituye sólo el incitante que origina las reflexiones que dan cuerpo al ensayo. En el ensayo mismo prefiere hablar sobre el público, la opinión pública y el teatro; ello le lleva a Larra y sus dudas sobre el público, para afirmar él su existencia, lo que une seguidamente con Shakespeare y su conocimiento del público, y los consejos que por boca de Hamlet da a los cómicos. En fin, termina el ensayo con una meditación sobre el significado del ser intelectual y del acto de pensar, que Pérez de Ayala une nuevamente con la ópera *La Bohème*, cerrando de este modo el círculo que establece la unidad del ensayo.

En secciones anteriores hemos ya mencionado el carácter conversacional del ensayo, el cual se consigue precisamente mediante su estructura interior, emotiva, que hace que las ideas emanen unas de otras como los eslabones de una cadena, sin que la dirección de ésta se encuentre de ningún modo predeterminada: "Así voy divagando por la índole de mi íntimo soliloquio" (83), señala Antonio Caso en "Ensayo sobre el arrepentimiento". De ahí que la siguiente expresión —muchas más veces implícita que explícita en los ensayos— de Giner de los Ríos: "Lo que acabamos de decir nos conduce a hablar de ..." (*Ensayos*, 69), sea una de las reglas primordiales en el código íntimo del escritor de ensayos. Esta es la unidad

estructural por excelencia en la obra de Montaigne, cuya fórmula él mismo expresa con las siguientes palabras en el ya mencionado ensayo sobre los coches: "Lo extraño de tales invenciones me trae a la mente esta otra divagación" (879). Otras veces parece que el ensayo es el resultado de una lucha interna entre la digresión que quiere imponerse y el deseo del ensayista por mantenerse dentro del tema propuesto; claro está que en estos casos las expresiones al propósito no son nada más que fórmulas retóricas con las que el ensayista justifica el interrumpir una digresión que no desea continuar. Ortega y Gasset emplea con predilección este recurso en su obra: "Pero todo esto anda, por fortuna, muy lejos de nuestro tema actual", o más adelante, "Es tema en que no quiero entrar".⁸

Lo más común, sin embargo, es que el ensayista no avise al lector en el momento de internarse en una digresión, y que éste no sea consciente de ello hasta el final de la digresión misma, cuando el ensayista hace, con frecuencia, referencia a su deseo de regresar "al momento" que quedó interrumpido. Es como si estuviéramos soñando despiertos y sacudiésemos la cabeza para interrumpir el hilo de nuestras divagaciones. Santa Teresa describe este proceso de un modo admirable con su profunda sencillez: "Ya no sé lo que decía, que me he divertido [desviado] mucho, y en acordándome de mí, se me quiebran las alas para decir cosa buena, y ansí lo quiero dejar por ahora, tornando a lo que os comencé a decir".⁹ En realidad estas expresiones formularias han variado poco desde los comienzos de la ensayística. Montaigne dirá al final del ensayo sobre los coches: "Regresemos a nuestros coches" (894). Rafael Altamira del mismo modo señala: "Pero volvamos a los artistas verdaderos" (205). Y Ortega y Gasset: "Pero volvamos a nuestro tema" (*Estudios*, 117). Miguel de Unamuno, más directo, nos habla de digresiones: "Mas dejando esta digresión espinosa, vuelvo a preguntar", "Y dejando esta digresión, paso a indicar", "Mas basta de digresión y volvamos al hilo" (*El caballero*, 12, 21 y 62).

Antes de finalizar esta sección conviene hacer algunas observaciones en torno al término "digresión". el *Diccionario de la Real Academia* lo define como "efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando". Tal definición, como ya vimos al principio respecto de aquella otra que se propone para el término ensayo, resulta, cuando se analiza, inoperante. Quizás los mismos académicos lo comprendieron así, cuando se sintieron obligados a añadir que "la digresión para no ser viciosa ha de ser motivada". ¿Motivada? ¿Para quién? La experiencia nos enseña que las digresiones, y esta es la naturaleza del concepto, siempre son motivadas para el que habla o escribe; para el que lee o escucha lo serán sólo en la medida en que la persona que habla o escribe sea la causa del interés. Meditemos un momento sobre el asunto, y para ello nada mejor que hacer de nuevo referencia a la ópera *La Bohème*. Si lo que yo pretendo son datos en torno a la obra, los iré a buscar en un libro sobre óperas, o, si deseo más profundidad, en un libro crítico sobre *La Bohème*. De ningún modo se me ocurriría ir a leer a Pérez de Ayala. Es cierto que entonces cualquier digresión —lo que el autor opine sobre el público de óperas— me parecerá una salida del tema inoportuna; preferiría, como en expresión castiza se dice, que fuera al grano. En realidad la

diferencia está ya en el enunciado: en el primer caso busco un discurso depositario, deseo leer sobre *La Bohème*, de modo que el autor del comentario o estudio me es en cierto modo indiferente; en el segundo caso persigo un discurso humanístico, quiero leer a Pérez de Ayala, el tema pasa ahora a ser secundario; pues bien, cuando me pongo a leer a Pérez de Ayala, deseo encontrar al hombre de carne y hueso implícito en sus escritos y que me haga partícipe de sus experiencias. Y como las experiencias vivenciales de una persona no se encuentran en el ámbito de lo objetivo, busco la digresión como el vehículo que me permitirá llegar al "hombre". Considerada de este modo, la digresión podrá ser positiva o negativa, y su valor dependerá únicamente de la fuerza del autor y de su capacidad por interesarnos en su persona, en sus sentimientos, en lo que un tema cualquiera pueda hacerle meditar.

Notas

- ⁸ José Ortega y Gasset, *Velázquez*, p. 122 y 174. Expresiones semejantes se pueden encontrar en la mayoría de sus ensayos. Sírvanos ahora como otros ejemplos las siguientes: "Mas dejemos por ahora intacto el tema de esa generación intermedia y retengamos la atención sobre el momento actual" (*La rebelión de las masas*, p. 206); "Pero no es ahora ocasión adecuada para internarse en esta cuestión" (*El tema de nuestro tiempo*, p. 18); "Pero no podemos entretenernos en este punto aunque es muy importante" (*Tríptico*, p. 174).
- ⁹ Santa Teresa, *Las moradas*, p. 40. Esta viene a ser la terminación característica de las digresiones de Santa Teresa: "Pues tornemos ahora a nuestro Castillo", p. 16; "Pues tornando a lo que decía", p. 135 y 153; "Pues tornando a este apresurado arrebatarse", p. 160; "Pues tornando a lo que decíamos", p. 230, etcétera.

Si las reflexiones que voy a apuntar logran sugerir otras nuevas a alguno de mis lectores, a "uno sólo", y aunque sólo sea despertándole una humilde idea dormida en su mente, "una sola", mi trabajo tendrá más recompensa que la de haber intensificado mi vida mental.
Miguel de Unamuno

15. EL ENSAYO EN SU FUNCIÓN DE SUGERIR AL LECTOR

Una vez establecida en la sección anterior la legitimidad de las digresiones en el ensayo, debemos ahora señalar que éstas son producto del método utilizado por el ensayista, que sigue al escribir un proceso intuitivo de asociaciones. Así se expresa Pérez de Ayala en su ya mencionado ensayo sobre *La Bohème*: "Esta divagación, un tanto alegórica, sobre el público, el arte y la crítica, se me ocurrió, junto con otras muchas divagaciones, oyendo la ópera *Bohemia*" (III: 475). En realidad, es precisamente esta exposición asistemática que causa una estructura formada por la asociación libre de ideas, sin más nexo externo que el propio discurso axiológico y personalidad del ensayista, la que caracteriza al ensayo y le proporciona un valor que trasciende su época. Analicemos la siguiente declaración de propósitos de Unamuno al escribir *En torno al casticismo*: "Pienso ir aquí agrupando las reflexiones y sugerencias que [se] me han ocurrido pensando en torno a este punto del casticismo" (14). Y las páginas que siguen no constituyen tanto una búsqueda de España como un buscarse a sí mismo; con lo que el resultado son siempre reflexiones con valor universal por lo que tienen de humano: es un ver a España a través de la *persona* Unamuno. Y si el aspecto histórico con el tiempo pudiera llegar a caducar, lo que tiene de humano, precisamente por serlo, mantendrá la frescura del ensayo.

El ensayista en su doble función de escritor -creador- y de científico, comparte también características de ambos. Como escritor es libre en la elección de tema y en el tratamiento de éste, es libre de proyectar su personalidad y valerse de intuiciones; como científico debe ajustarse a los hechos, los datos son los mismos del investigador que escribe un tratado, pero mientras éste da énfasis a estos mismos datos y no se sale del campo de lo objetivo (busca la comunicación depositaria), el ensayista trasciende lo concreto del dato, para concentrarse en la interpretación (comunicación humanística) a través de una proyección subjetiva. Por ello el tratado únicamente enseña, mientras que el ensayo primordialmente sugiere. El ensayista no pretende probar, sino por medio de sugerencias influir. Antonio Pedreira inicia los ensayos que reúne en *Insularismo* señalando que "estas páginas, pues, no aspiran a resolver problema alguno, sino más bien a plantearlo" (I: 25), y lo concluye haciendo referencia al discurso humanístico que pretende: "Ha llegado el momento de abandonar al lector, para que siga solo en esta peregrinación hacia la patria" (I: 163).

Los ensayistas verdaderos expresan con claridad este propósito, así Alfonso Reyes nos dice: "Yo mismo ando revoloteando hace rato, a vuestros ojos, en alas de la imaginación. Conviene frenar. Sólo he querido, en esta charla sin pretensiones, excitaros" (121); o Unamuno: "No espere el lector hallar aquí más que indicaciones y sugerencias, meros puntos de reflexión que ha de desarrollar por sí mismo" (*El caballero*, 11). Y Ortega y Gasset, más explícito, señala sobre el particular al hacer referencia a los ensayos que forman su libro *Meditaciones del Quijote*: "Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. 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. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos" (23-24).

De lo dicho se desprende el carácter filosófico de las reflexiones y sugerencias de que se vale el ensayista en la composición de sus ensayos. Y el término "filosófico" se emplea aquí en el sentido primitivo y más puro de la palabra. Es filosófico en cuanto se eleva lo particular al plano de lo universal, en cuanto trata de profundizar en las primeras causas, en cuanto problematiza el propio discurso axiológico. Pero se diferencia de la filosofía como "ciencia" en que no es sistemático y, por lo tanto, no se encuentra sujeto a la caducidad que el paso del tiempo marca en todo sistema. Léase a Santa Teresa o a Montaigne y se verá la frescura que sus escritos todavía poseen; léanse los escritos sistemáticos, sean místicos o filosóficos, del siglo XVI y se verá que su interés para el hombre del siglo XX es únicamente el de documento histórico. Al señalar el carácter filosófico del ensayo no pretendemos de ningún modo limitar su campo de acción, más bien al contrario. La variedad de los ensayos es tan grande como la variedad temática misma: un ensayo puede ser histórico, literario, político, sociológico, autobiográfico, etcétera., según se dé énfasis a temas históricos, literarios, políticos, etc. Las reflexiones pueden igualmente girar en torno a problemas pertinentes a las matemáticas, o a la física; se requiere únicamente que se reflexione sobre un problema particular elevado al ámbito de lo universal, en una manifestación personal y artística. Ensayos son, y con igual fuerza sugieren al lector, "El sentido histórico de la teoría de Einstein", de Ortega y Gasset, y "Sobre la educación" o "La moral y las emociones", de Albert Einstein.

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" (14). En la mayoría de los ensayos, sin embargo, el deseo de sugerir a través de una exposición artística es el fin primordial del ensayista. Así nos dice Unamuno: "Entremos ahora en indicaciones que guíen al lector en esta tarea, en

sugestiones que le sirvan para ese efecto".¹⁰ Y con actitud desafiante señala Octavio Paz: "Mis palabras irritarán a muchos; no importa, el pensamiento independiente es casi siempre impopular" (*Posdata*, 100). En otras ocasiones las reflexiones tratan de motivar a los profesionales a emprender investigaciones sistemáticas sobre ciertos temas pobremente estudiados. Tal es el propósito de Octavio Paz en *El ogro filantrópico*: "Mis reflexiones sobre el Estado no son sistemáticas y deben verse más bien como una invitación a los especialistas para que estudien el tema" (9); así también la siguiente cita del ensayo "Preludio a un Goya", de Ortega y Gasset: "Quisiera incitar a nuestros historiadores del arte para que acometiesen con resolución esta empresa" (*Goya*, 31). 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. Rafael Altamira dice al propósito: "Hago punto aquí, creyendo que lo dicho basta para dar la medida de todo o que pudiera decirse sobre la materia" (199). Y Santa Teresa más precisa: "Para un rato de meditación basta esto, hermanas, aunque no os diga más" (93).

Notas

- ¹⁰ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, p. 36. El deseo de sugerir se hace presente con gran fuerza en todos los ensayos de Unamuno; son muy frecuentes las citas semejantes a la ya anotada: "Sobre estas sugerencias metafóricas medite el lector" (62); "Dejo este problema al lector", *El caballero de la triste figura* (85); "No espere el lector hallar aquí más que indicaciones y sugerencias, meros puntos de reflexión que ha de desarrollar por sí mismo" (11); "Si el lector al contacto de estas deshilvanadas notas siente resucitar en su entendimiento un concepto, uno solo y propio suyo, y lo vivifica, habré cumplido con el deber a que me obligo al escribir, y es lo bastante"(36).

Der Essayist stellt keine fertigen Ergebnisse vor uns hin, sondern entwickelt diese in einem dialogischen Prozess, an dem er uns als gleichberechtigte Partner teilnehmen lässt.
Klaus Günther Just

16. EL LECTOR DE ENSAYOS DEBE SER MIEMBRO ACTIVO

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" (*Mi religión*, 14). El ensayista, en ocasiones, incluso elimina la posibilidad de una aceptación pasiva de las reflexiones desarrolladas; así Borges, cuando finaliza su ensayo "El sueño de Coleridge", con las siguientes palabras: "Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación" (226). Del mismo modo que una obra de teatro es algo incompleto hasta que no ha sido representada y su verdadero valor no lo tiene para el lector, sino para el público que presencia su representación, de manera semejante el ensayo necesita de un lector que lo medite; él es así el otro miembro preciso para que tenga lugar el diálogo que se propone el ensayista. Si ahora reflexionamos sobre este aspecto, comprenderemos por qué el ensayo es, ante todo, un fenómeno del siglo XX. Montaigne escribió sus ensayos a finales del siglo XVI y con frecuencia se repite en las historias de la literatura que su obra fue muy popular. Pero ¿qué sentido damos al término popular? Fue popular sólo en cuanto sus ensayos fueron leídos por la minoría culta. Las verdaderas obras populares en su época fueron las novelas pastoriles y de caballería. Y eran populares porque no sólo las leían los pocos que sabían hacerlo, sino porque eran leídas en voz alta y escuchadas con avidez por el pueblo. Esta es precisamente la diferencia que individualiza al ensayo; el ensayo no se escribe para ser leído en voz alta. Por ello, a pesar del prestigio que el género ensayístico adquirió durante el siglo XVIII, sólo en el siglo XX, y sobre todo en las últimas décadas, puede el ensayo ser leído e influir en el pueblo. No quiere esto decir que el ensayo sea lectura popular, pues el pensar siempre fue prerrogativa de una minoría, sino que al desaparecer la barrera del analfabetismo, no queda tampoco limitado a los miembros de una determinada clase social.

Así interpretado, el valor del ensayo depende en cada momento del lector y de las sugerencias que a éste sea capaz de suscitar. Y un ensayo será tanto mejor cuanto mayor y más variado número de personas reaccionen ante su lectura. El ensayista, por su parte, recuerda con frecuencia al lector su deber de ser un miembro activo en el diálogo que se trata de establecer. Con este propósito Ortega y Gasset señala: "Yo invito al lector preocupado de las cuestiones artísticas a que lea lo que sigue y lo medite algunos minutos" (*Mocedades*, 69); Unamuno, todavía más cercano a la esencia del ensayo, indica: "Examinar digo, y

mejor diría dejar que examine el lector, presentándole indicaciones y puntos de vista para que saque de ellos consecuencias, sean las que fueren" (*En torno*, 51). Y es que Unamuno está "convencido de que lo que realmente se aprende se saca siempre de propio fondo" (*El caballero*, 36). De aquí se desprende que la lectura de ensayos sea una lectura lenta y llena de interrupciones, motivadas por las proyecciones que al lector le sugieren las ideas que se desarrollan en el texto. Por otra parte, y en ello reside su valor social, el lector que reacciona ante un ensayo y cuyas reflexiones le conducen a un nuevo entendimiento, se ve también impulsado a comunicarlo con aquellas personas cuya conversación frecuenta.

Recientemente, y paralelo al desarrollo de la técnica moderna, ha surgido otra clase de ensayo que no precisa de la palabra escrita. Me refiero al comentario radiofónico y en los últimos años al comentario televisado. En ambos casos podemos hablar de ensayos y con ello referirnos a las características aquí estudiadas. En un primer análisis parecería que esta nueva modalidad de ensayos contradice la anterior afirmación de que el ensayo no se escribió para ser leído en voz alta. Un estudio más profundo, sin embargo, nos pone de relieve las diferencias esenciales entre el ensayo escrito y aquel otro radiado o televisado, y nos reafirma más en la convicción de que el ensayo no es para ser escuchado sino leído.

Consideremos por un momento un ensayo de Ortega y Gasset, "Lo que más falta hace hoy", que precisamente pertenece a esta nueva modalidad, ya que fue escrito para ser leído por radio en 1935. Tanto el estilo como los propósitos de Ortega y Gasset al preparar este ensayo son semejantes al de los otros muchos que escribió. Él mismo señala casi al final de la lectura y dentro de lo mejor de su tradición ensayística: "Los minutos que me han sido concedidos para hablaros se van consumiendo y me encuentro con que no me quedan los bastantes para intentar yo mismo la respuesta. Tal no era lo que estaba en mi propósito, sino, mas bien, traeros la pregunta, despertar vuestra curiosidad por la gran cuestión y esperar que vosotros mismos, cada uno de vosotros, ensayara la solución del enigma" (*Meditación*, 62-63). No obstante, el ensayo mismo posee ciertas peculiaridades características de su modo de difusión: a) es breve, comparado con aquellos que se destinan a un lector; y a pesar de su brevedad —cinco páginas— viene a representar la extensión máxima de esta clase de ensayos; b) no posee digresiones del tema único que en él se desarrolla, y éste se presenta de un modo claro con un uso parco del lenguaje aforístico. Cuando leemos un ensayo, podemos en cualquier momento detener la lectura para proyectar una sugerencia, tomar unas notas o consultar un dato. El ensayo que escuchamos, por otra parte, no puede ser interrumpido, y si en un momento determinado nuestra atención se detiene en proyectar un pensamiento, perderemos el resto del ensayo; toda reflexión ha de quedar forzosamente para el final. De ahí la necesidad de que el ensayo radiado o televisado sea breve. Del mismo modo, en el ensayo escrito el lector, según la profundidad del tema o del valor sugestivo que para él tenga, puede volver a leer y releer un párrafo o una sección tantas veces como crea necesario; cuando escucha un ensayo esta posibilidad desaparece, por lo que éste ha de ser más ligero en su exposición y limitarse a un tema concreto del que

sólo en raras ocasiones y brevemente puede separarse. Es decir, el ensayista debe ser consciente de que toda reflexión que pueda llegar a suscitar a través del ensayo tendrá que venir forzosamente después de que éste haya terminado; y como estas reflexiones son precisamente el resultado que el ensayista desea alcanzar, en el ensayo radiado o televisado se ve forzado a sacrificar su libertad y poner límites a la extensión y complejidad del mismo.

*Jeder Essay schreibt mit unsichtbaren
Buchstaben neben seinen Titel
die Worte: bei Gelegenheit von...*
Georg von Lukács

17. DE CUALQUIER PRETEXTO PUEDE NACER UN ENSAYO

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. La pluralidad de reflexiones que en los distintos lectores llega a sugerir el ensayo "Una ciudad y un balcón", difícilmente se podrían conseguir mediante una disertación filosófica sobre el significado del tiempo. Las siguientes palabras, con que comienza Unamuno el ensayo "Viejos y jóvenes", exponen con brevedad su posición al propósito, que es al mismo tiempo peculiar del ensayista: "Las consideraciones que voy a exponer en estas líneas son tan vulgares y tan obvias, que entran de lleno en el campo de las verdades de Pero Grullo. Más he de repetir aquí por centésima vez —y espero no sea la última— lo que he dicho lo menos noventa y nueve veces, y es, que conviene refrescar lo que de puro sabido se olvida, y que el repensar los lugares comunes es el mejor medio que tenemos para librarnos de su maleficio" (31). En realidad, sólo en el progreso de la técnica, en las ciencias exactas, logra una generación superar a la anterior; en las ciencias del espíritu, la superación es sólo aparente, pues lo que así consideramos resulta a la postre ser únicamente un rechazo, más o menos parcial, de lo pensado por la generación anterior y un nuevo replanteamiento de los problemas perennes en torno a la existencia del hombre. Cada generación hereda la responsabilidad de volverlos a replantear y proporcionar nuevas respuestas más de acuerdo con las circunstancias peculiares del momento histórico.

Si, como ya indicamos en secciones anteriores, la intención del ensayista al escribir ensayos es la de sugerir e incitar al lector a reflexionar, nada más a propósito para tal fin que el hacerlo sobre aquello que nos es común en la vida cotidiana. De este modo, el ensayista no sólo consigue más repercusión, sino que al versar sobre cosas aparentemente triviales, establece con más claridad la verdadera dimensión reflexiva del pensamiento humano. El ensayo de este modo es más efectivo que la especulación filosófica, que se encierra en un mundo artificial de abstracciones; el ensayista mantiene siempre su conexión con lo concreto y su relación con la experiencia del ser humano. No existe nada, por

insignificante que se presente a nuestros ojos, que, en el desarrollo reflexivo del ensayo, no pueda ser elevado a proporcionar una posible respuesta a alguna de las preguntas persistentes sobre la existencia humana. Ningún ensayista mejor, en el momento de ejemplarizar este aspecto, que Ortega y Gasset; la casi totalidad de sus escritos parten de experiencias comunes a todo ser humano, tomadas de lo cotidiano de la vida. Así en su ensayo "De Madrid a Asturias o los dos paisajes", aprovecha las experiencias que posee toda persona que ha viajado, para confrontar lo urbano y lo rural y de ahí elevarse a su significado para España en su momento actual. Todavía más profundo, y, por lo tanto, universal en su significado, es el ensayo "La caza", donde el lector se descubre a sí mismo reflexionando sobre algo que, sin haberlo quizás nunca meditado, le era desde siempre conocido. Es este hacer uso de lo cotidiano y de lo considerado como trivial lo que mayor efecto causa en el lector y mejor logra su compenetración, al creerse así estar andando por caminos que ya ha recorrido con anterioridad, pero que hasta entonces parecía no haber visto.

Así sucede, por ejemplo, en "Notas sobre las puertas y ventanas", ensayo de Germán Arciniegas. Bajo este título nada pretencioso se propone meditar, en efecto, sobre las puertas y ventanas. Su reflexión, nos dice Arciniegas siguiendo la tradición ensayística, fue motivada por un libro francés en el que se afirmaba que "la invención de las puertas" fue "el primer golpe de genio" del ser humano. A ello responde Arciniegas que "esta observación tenía necesariamente que hacerla un francés. Jamás a un nativo del trópico se le hubiera ocurrido nada semejante" (51). Y continúa: "El ilustre señor Lagrange, al querer hacer una filosofía universal apoyándose en el invento de las puertas, se ha limitado a presentarnos una fotografía psicológica del francés, que posiblemente no nos serviría de base para analizar un proceso semejante tomando a América como punto de partida" (52). Una vez establecido el pretexto, y en la extensión moderada de 20 páginas, nos entrega Arciniegas una reinterpretación del desarrollo iberoamericano a través de la función y evolución en el uso y forma de las puertas y ventanas a lo largo de la historia colombiana. Sus reflexiones implicaban, además, un manifiesto filosófico para una independencia cultural de Iberoamérica.

Montaigne, en el ya mencionado ensayo "De Democritus et Heraclitus", nos dice: "Elijo al azar el primer argumento. Todos para mí son igualmente buenos y nunca me propongo agotarlos, porque a ninguno contemplo por entero: no declaran otro tanto quienes nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien miembros y rostros que tiene cada cosa, escojo uno, ya para acariciarlo, ya para desflorarlo y a veces para penetrar hasta el hueso. Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces me gusta examinarlas por su aspecto más inusitado" (289). Esta actitud del ensayista para considerar sólo un aspecto del tema tratado ha de ser consciente y deliberada, quizás en ello reside parte del arte y dificultad del género; si la evasión al tratar un aspecto fuera involuntaria, sería entonces señal de incompetencia. Arciniegas nos puede ayudar a ejemplificar este aspecto. En su ensayo "El lenguaje de las tejas" toma de nuevo algo cotidiano que va a analizar únicamente en una dimensión inesperada, como deseaba Montaigne. De las tejas le interesa

sólo el material con que están hechas, para luego proyectarlo en la dimensión filosófica de un inconcluso todavía sincretismo cultural que une los tres grandes periodos iberoamericanos: techos grises de paja que imponen la persistencia del sustrato precolombino; tejados de barro cocido de la herencia colonial y la teja metálica impersonal de la época republicana.

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 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.

*Der Essay existiert nur als Prosa-Kunstwerk,
oder er existiert nicht.*
Oskar Jancke

18. LA VOLUNTAD DE ESTILO EN EL ENSAYO

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. Ramón Pérez de Ayala puede ser calificado con justicia de ensayista. En sus ensayos, sin embargo, encontramos algunos de calidad muy irregular; así, mientras unos pueden ser considerados, por su estilo, por su contenido, y más que nada por su perenne actualidad, como modelos del género, otros, en realidad poco numerosos en Pérez de Ayala, apenas son exposiciones sin vida que se proyecte más allá de lo que se propone narrar. 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 presenciársela. 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.

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. Eduardo Nicol nos dice a este propósito: "Porque el artificio es literario, pero el producto no es artificial o ficticio, no es pura literatura, como la novela. El ensayista requiere inventiva, pero su ensayo no es pura invención. Feliz el novelista, que puede poner en las palabras y en los actos de sus personajes todas las arbitrariedades que se le antojen, seguro de que así no disminuye su realidad humana; pues la vida le ofrece más variedad y abundancia de situaciones extremas [...] El compromiso con la verdad que tiene el ensayista no le obliga a desconfiar de esa fluencia de la imaginación, pero sí a canalizarla. Puede decir algo de lo cual no está muy seguro, pero no debe inventar algo de lo cual no pueda estar seguro nunca" (206). Esto hace que los límites del ensayo sean vagos y que con frecuencia se le confunda con los escritos eruditos. Estamos de acuerdo con Fryda Schultz de Mantovani cuando dice: "¿Son las ideas el principal motor de los ensayos? Sí; pero las ideas disparadas por el arco de la imaginación" (14). Y esta imaginación a la que se

refiere Schultz, es la imaginación poética del ensayista, la que da valor estético al ensayo. Hay críticos, filósofos, historiadores, etc. que se acercan en sus escritos al ensayo, al intentar en ellos una superación estética; del mismo modo que por carecer de ella, hay pretendidos ensayistas que no pasan de simples divagadores.

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. Pero en este punto toda explicación parece pobre; sólo el texto mismo puede proporcionarnos una guía, a modo de ejemplo, de cómo el ensayista crea y sostiene dicho equilibrio al mismo tiempo que encierra en la unidad del ensayo las tres características anteriores. Veamos el siguiente párrafo de "Nuestra América" de José Martí:

Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados. Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que se enseñan los puños, como hermanos celosos, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una las dos manos. Los que, al amparo de una tradición criminal, cercenaron, con el sable tinto en la sangre de sus mismas venas, la tierra del hermano vencido, del hermano castigado más allá de sus culpas, si no quieren que les llame el pueblo ladrones, devuélvanle sus tierras al hermano. Las deudas del honor no las cobra el honrado en dinero, a tanto por la bofetada. Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. (37)

El lenguaje metafórico, el giro aforístico, la yuxtaposición de ideas, todo ello forma parte de un estilo literario, de un conjunto armónico. La preocupación de Martí por la causa cubana, su "tema de nuestro tiempo", se encuentra aquí fundida en una filosofía iberoamericanista, "nuestra América", que trasciende lo inmediato y que si recoge el sueño bolivariano de la unidad/hermandad de los países hispánicos, no lo hace en el sentido anacrónico del pasado, sino en el contexto de la

comunidad de intereses del presente y en la percepción de tener un contendiente común en el mundo anglosajón del norte, "el gigante de siete leguas".

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". Un ensayo, generalmente, atrae a los lectores no por el tema que trata, sino por el autor implícito que reflexiona sobre el tema. 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. 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. Del mismo modo que muchos escriben poemas, aun cuando el número de poetas sea escaso, también podemos decir que a pesar de lo popular del género ensayístico, 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. A una misma época pertenecen estilos tan dispares como los de Montaigne y Bacon; y en la literatura hispánica ningún ejemplo mejor que los ensayos de José Martí, Miguel de Unamuno, Azorín, Alfonso Reyes u Ortega y Gasset.

La unidad del ensayo no es externa sino interna, no es mecánica sino orgánica.

19. FORMA Y CLASIFICACIÓN DEL ENSAYO

Una vez consideradas en las secciones precedentes las características más importantes del ensayo, nos quedan ahora por examinar dos aspectos que proporcionarán, dentro de la brevedad que aquí nos proponemos, cierta visión totalizadora al estudio del ensayo como género literario. Me refiero a los aspectos, más bien formales, de título, extensión, forma y clasificación del ensayo, que trataremos seguidamente; y a la relación del ensayo con los demás géneros literarios, que se estudiará en la próxima sección.

Título del ensayo

Juzgado el ensayo como obra literaria, debemos igualmente tener presente que la relación del título con el resto del ensayo es también una relación puramente literaria. En un tratado filosófico, crítico o histórico, por ejemplo, el título tiene necesariamente que corresponder al contenido y de hecho así sucede; el título tiene en estos casos únicamente un valor informativo, y tanto mejor será, cuanto con más exactitud identifique el contenido de la obra que encabeza. En el ensayo, su función es literaria; por lo tanto, aun cuando en muchos casos el título, en efecto, da una indicación, más o menos exacta, del contenido, no siempre sucede así, ni un título es mejor o más apropiado porque así lo señale. Montaigne, que en esto como en tantos otros aspectos del ensayo, fue consciente del valor estético de tales recursos estilísticos, señala: "Los títulos de mis ensayos no siempre abarcan la materia; a menudo ellos la indican únicamente por alguna señal... Hay obras en Plutarco donde él se olvida del tema, donde el propósito de su argumento se encuentra sólo incidentalmente, sofocado en materia extraña: Ved las salidas en 'el demonio de Sócrates'; ¡Oh Dios, qué escapadas tan gallardas, qué variaciones de belleza, y tanto más cuanto más casuales y accidentales se nos presentan! Es el lector descuidado el que pierde mi tema, no yo" (973). Y así sucede, en efecto, en la obra de Montaigne, uno de cuyos ejemplos más notables, como hemos señalado ya varias veces a lo largo de este estudio, es el de "Los coches", en el que se establece un marcado contraste entre lo trivial del título, a cuyo tema se dedica sólo una atención muy marginal, y lo profundas y variadas de las reflexiones que en él se incluyen. En el ensayo "Sobre la fisonomía", cuyo título se refiere a la fealdad física de Sócrates, apenas se trata el tema hasta el final, si bien el ensayo comienza con un elogio de su carácter. En fin, dentro de la literatura hispánica bástenos con recordar el ensayo de Unamuno "Mi religión", exaltación de su "yo"; o la meditación mexicana de Alfonso Reyes en "Discurso por Virgilio"; o el sentido panteísta del autor único en "La flor de Coleridge", de Borges. El título del ensayo, pues, al igual que en los demás géneros literarios, es un recurso estilístico que el autor emplea consciente de sus efectos artísticos.

Forma del ensayo

Si bien para que el estudio de la forma del ensayo pueda tener sentido, debe hacerse en su relación con los demás géneros literarios, parece conveniente aquí considerarla en su aspecto más general, y, en definitiva, preguntarnos si tiene el ensayo una forma característica. Con frecuencia se ha dicho que el ensayo es en prosa lo que el soneto en poesía; pero esta comparación, sin duda muy sugestiva, tiene únicamente valor, y quizás más que nada simbólico, en lo que a la voluntad de estilo se refiere; es decir, la brevedad del ensayo hace que en él se acumulen los recursos estilísticos en un intento de perfección estética. Por lo demás, nada más opuesto a la libertad formal del ensayo, que las estrictas reglas que gobiernan al soneto.

En el ensayo no existe regla, por esencial que nos parezca, que en alguna circunstancia, sea ésta excepcional si se quiere, no pueda ser suprimida. La forma del ensayo es orgánica, no mecánica. Por ello, sólo debemos hablar, al tratar este aspecto, de la forma artística del ensayo, y aquí tienen aplicación las características ya estudiadas. No obstante, del mismo modo que al tratar de caracterizar la novela no decimos que la forma dialogal sea una de sus características, si bien reconocemos que hay numerosas novelas dialogadas, así también podemos afirmar que la forma por excelencia del ensayo es la prosa, y que tanto el verso como el diálogo dramático, si no se oponen a la esencia del ensayo, sí presentan a veces invencibles inconvenientes a la realización de éste.

Extensión del ensayo

Cuando al tratar de una obra literaria prestamos excesiva atención a su presentación externa, corremos el peligro de olvidar, en el proceso, el verdadero carácter de la creación literaria, donde la forma es siempre accidental. En el ensayo, quizás más que en ningún otro género, ha dado pie el aspecto de su extensión a las más dispares especulaciones. Se ha tratado incluso de buscarle un mínimo de páginas, sin las cuales no puede haber ensayo, y un máximo que no puede ser sobrepasado sin que se desvirtúe. Claro está que tales intentos, preocupados sólo por un prurito de clasificación mediante fáciles referencias externas, olvidan la esencia misma del género ensayístico. Partamos en nuestras reflexiones de la siguiente afirmación de Essie Chamberlain: "Una característica corriente en el ensayo es su brevedad. El ensayista proporciona un conciso tratamiento de su tema" (XXIII); hasta aquí la experiencia nos permite estar de acuerdo con lo dicho. Sin embargo, Chamberlain dice a continuación, al comparar los ensayos actuales con los de épocas pasadas, "hoy, como el cuento, el ensayo es relativamente breve. Algunas veces es sólo un fragmento" (XXIII). De este modo, de lo que comenzó siendo una observación correcta de un aspecto formal del ensayo, se pasó a juzgar, contando tan sólo con esta medida externa, la característica esencial de su unidad. Además, ¿cómo explicar la contradicción implícita en tal afirmación? O es un ensayo, o sea, una totalidad, o es un fragmento, de ensayo si se quiere, pero de ningún modo puede ser ambas cosas al mismo tiempo. La unidad del ensayo, lo hemos dicho ya varias veces, no es

externa sino interna, no es mecánica sino orgánica; la unidad del ensayo que debemos buscar es la unidad literaria, la unidad artística. Y ésta es independiente del número de páginas.

Se ha dicho con frecuencia que la extensión del ensayo debe limitarse sólo a aquello que puede ser leído de una sola sentada. Aun cuando esta afirmación es comúnmente repetida por aquellos críticos que de algún modo tratan el aspecto teórico del ensayo, si se analiza detenidamente, se hace forzoso reconocer que, fuera de un contexto particular, carece de valor concreto. En efecto, si el ensayo se destina a la generalidad de los cultos, contará entre su público al lector ocasional para quien diez o veinte páginas es todo lo que su poder de concentración le permite leer de una sola sentada; pero igualmente contará con el lector asiduo, cuyo poder de concentración fácilmente llegará a las cien páginas. En realidad son muy pocos los ensayos que alcanzan tal extensión. Pero si el número de páginas es más reducido, no se debe a presiones exteriores de unos posibles lectores, sino al carácter mismo del ensayo, cuyo propósito no es el de proporcionar soluciones a problemas concretos, sino el de sugerirlas; o de manera más simple todavía, el de reflexionar sobre nuevos posibles ángulos de observar un mismo problema. Esto incita al ensayista a usar con predilección de dos recursos estilísticos: brevedad en la exposición y profundidad en el pensamiento. Por otra parte, al no querer limitarse en la exposición de sus pensamientos a un estricto método, que al reducir su libertad de creación y poner énfasis en una estructura externa podría convertir su obra en un tratado, prefiere el ensayista, por ello mismo, al hablar sobre un tema de un modo prolongado, hacerlo mediante diversas calas, en sí independientes, aun cuando traten un mismo asunto. De este modo, ciertos ensayos que aparecen en forma de libro con cien, doscientas o más páginas, divididas en secciones o capítulos, si se analizan, no son uno sino varios ensayos sobre un mismo tema y agrupados en un libro. Sírvanos como ejemplo a este propósito los libros de Ortega y Gasset, *España invertebrada* y *La rebelión de las masas*, cuyas diversas secciones, que poseen sin duda unidad artística, fueron originalmente publicadas en el diario *El Sol*, y leídas y juzgadas como ensayos independientes, que sólo con posterioridad se ampliaron y recogieron en libro.

Clasificación de los ensayos

En este aspecto, el ensayo, al igual que los otros géneros literarios, no ha podido librarse de los más variados intentos de clasificación. Y del mismo modo que la agrupación de las obras literarias en géneros, es algo externo e independiente de la creación artística misma, así también las clasificaciones del ensayo propuestas poseen únicamente valor editorial y, cuando más, valor didáctico en cuanto a la ordenación de los ensayos en un libro o a la presentación de los mismos al lector no iniciado. Si aceptamos esta interpretación de las clasificaciones, éstas sólo serán provechosas cuando proporcionen al lector una guía en la aproximación al ensayo. En la práctica, no obstante, al eruirse ellas mismas como fin, más bien aportan confusión al concepto de ensayo. Sírvanos como ejemplo la que nos proponen Angel del Río y José Benardete en su ya clásico libro, *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*. Ellos reconocen tres grandes

grupos: a) "El ensayo puro", b) "El ensayo poético-descriptivo", y c) "El ensayo crítico-erudito". Al analizarlo, sin embargo, observamos que en estas tres grandes clasificaciones incluyen todos los escritos en prosa excepto aquellos decididamente ficticios. Sólo bajo la primera clasificación, "El ensayo puro", podríamos incluir lo que nosotros aquí hemos denominado ensayo. Lo que del Río y Benardete denominan "El ensayo poético-descriptivo", correspondería a la prosa poética —que ya no es ensayo— como lo prueba el ejemplo de *Platero y yo*, que ellos mismos señalan. La tercera categoría, "El ensayo crítico-erudito", según del Río y Benardete "se diferencia del ensayo propiamente dicho en su extensión —es casi siempre un libro— y en la importancia de su parte expositiva. Es obra de universitarios e investigadores y se da en casi todas las disciplinas" (31). A este grupo pertenecen los tratados, que tampoco son ensayos. Pero de estas diferencias específicas con otras formas de escritos hablaremos en la próxima sección.

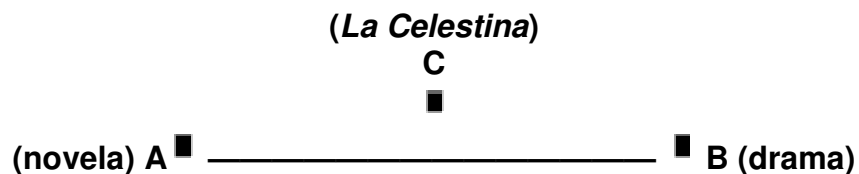
Por lo general, las clasificaciones de ensayos, que suponen ya un discurso depositario del texto literario, se han establecido a partir de dos aproximaciones distintas: a) aquellas que prestan atención a un aspecto predominante en el contenido, y que por ello mismo agrupan a los ensayos en históricos, crítico-literarios, filosóficos, sociológicos, etc.; b) aquellas otras que se fijan en el modo como el ensayista trata su tema, por lo que clasifican a los ensayos en informativos, críticos, irónicos, confesionales, etc. Podríamos concluir señalando que las clasificaciones, útiles desde un punto de vista pedagógico, varían con cada época, y que todas ellas se hacen insuficientes cuando se enfrentan con la complejidad de la obra de un ensayista.

Entre dos formas de expresión, cualesquiera que éstas sean, puede siempre trazarse una línea que una los dos puntos extremos que representan sus características esenciales; el punto medio resultante (y por proyección cualquier otro) tendrá forzosamente que definirse en función de los dos extremos.

20. EL ENSAYO Y LAS FORMAS DE EXPRESIÓN AFINES

Uno de los métodos más simples, y sin duda efectivo, de poner a prueba las características del ensayo aquí estudiadas, es la comparación sistemática de éste con las otras formas de expresión afines. Claro que una obra literaria no es más o menos creación artística porque sea novela o ensayo, por ejemplo, o porque no pueda definirse por poseer características de ambos géneros, pero el hecho de reconocerlo así hace que nos aproximemos a la obra sin prejuicios que nos impidan su verdadera comprensión. Consideremos un caso concreto en las letras españolas, *La Celestina* o *Tragicomediade Calisto y Melibea*. Si guiados por su forma aparentemente dramática la supusiéramos escrita para ser representada ante un público, prestaríamos demasiada atención a supuestos defectos, como podría ser, entre otros, la dificultad escenográfica. Considerada como novela parecerían innecesarias ciertas técnicas teatrales que en ella se encuentran. En ambos casos, la aplicación de una idea superficial preconcebida, imposibilitaría de gran modo la verdadera comprensión de la obra. Ahora bien, si la aproximación a *La Celestina* se hace desde el conocimiento de los elementos esenciales de la novela y de la obra dramática, ésta adquirirá su verdadera dimensión.

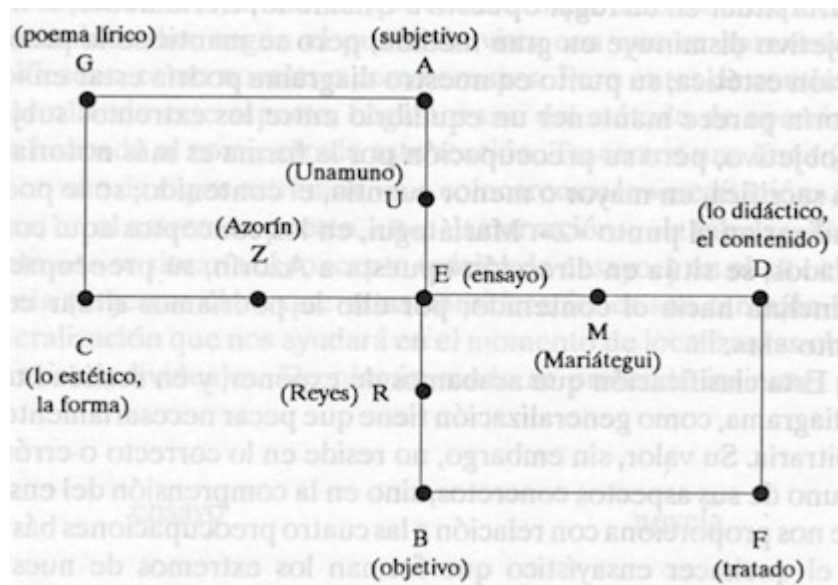
Entre dos formas de expresión, cualesquiera que éstas sean, puede siempre trazarse una línea que una los dos puntos extremos que representan sus características esenciales; el punto medio resultante (y por proyección cualquier otro) tendrá forzosamente que definirse en función de los dos extremos. Tal es la situación, más o menos límite, que siempre encontramos en el análisis de una obra literaria. Volvamos a nuestro caso y supongamos una línea horizontal (fig. I) en cuyos extremos "A" y "B" localizaremos las características consideradas como esenciales de la novela y de la obra dramática. Supongamos ahora que *La Celestina* se encuentra en un lugar intermedio "C".



(fig. I)

Es obvio que entre "A" y "B" no existe en ningún momento un punto de división, que nos fuerce a decir aquí salgo de "A" (o sea, de lo que consideramos ser novela), y aquí penetro en "B" (es decir, en el campo del género dramático); únicamente contamos con una proyección que al alejarse de "A" se le van atenuando los rasgos novelísticos, y que del mismo modo, al acercarse a "B" aumentan también las características dramáticas. Por otra parte, las características esenciales que atribuimos a un determinado género literario (o cualquier otra forma de expresión), son siempre teóricas y representan esos puntos extremos "A" y "B". La realidad de la obra artística es muy diferente y su lugar es invariablemente uno de los múltiples puntos intermedios.

Partiendo, pues, del principio básico de que las características genéricas son únicamente conceptos teóricos, aunque necesarios, y de que no existe una marcada línea divisoria entre las distintas formas de expresión, podemos, ahora, señalar con más precisión el lugar ideal que concedemos a las características atribuidas al ensayo. Supongamos, para mejor proceder a su estudio, un sistema de coordenadas (fig. II) cuyo punto "A" sería el extremo subjetivo, el punto "B" correspondería, entonces, al objetivo; en el extremo "C" colocaríamos la preocupación estética, la forma, y en su opuesto, punto "D", tendríamos el fin didáctico o preocupación por el contenido.



(fig. II)

En tal diagrama colocaríamos el ensayo en el punto "E", o sea, en el cruce de ambas líneas; con ello haríamos referencia al equilibrio que en un ensayo prototípico habría entre la preocupación por la forma y por el contenido (es decir, que ninguno de ellos se sacrifique a causa del otro); o el equilibrio deseable entre lo subjetivo y lo objetivo. Quizás podemos hacer comprensible el diagrama si incluimos otras dos formas de expresión comúnmente tenidas por opuestas: el poema lírico, punto "G", y el tratado (uno sobre álgebra, por ejemplo), localizado

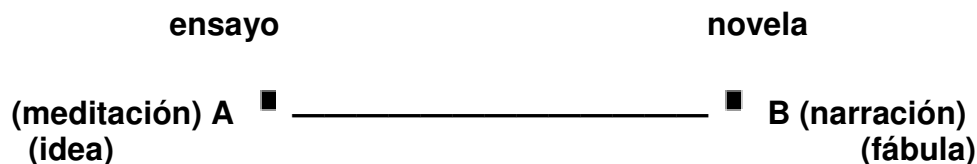
en el punto "F". Demos, ahora, posiciones en el diagrama (un poco arbitrarias por tratar de caracterizar toda una obra) a cuatro ensayistas modernos, y tendremos una indicación de la amplitud del radio de acción en que los ensayos pueden proyectarse. Los ensayistas que vamos a considerar son Unamuno, Alfonso Reyes, Azorín y Mariátegui. Los cuatro parecen alejarse del centro ideal donde colocamos el género ensayístico, y, sin embargo, sus ensayos han sido utilizados como modelo repetidas veces a lo largo de este estudio. En Unamuno el elemento subjetivo se presenta con gran fuerza, al mismo tiempo que parece existir un equilibrio entre la forma y el fondo; por ello lo hemos colocado en la posición intermedia "U". A Alfonso Reyes se le podría situar en un lugar opuesto a Unamuno; ciertamente, el tinte subjetivo disminuye en gran medida, pero se mantiene la preocupación estética; su punto en nuestro diagrama podría estar en "R". Azorín parece mantener un equilibrio entre los extremos subjetivo-objetivo, pero su preocupación por la forma es más notoria y a ella sacrifica, en más o menos cuantía, el contenido; se le podría localizar en el punto "Z". Mariátegui, en los conceptos aquí considerados, se sitúa en dirección opuesta a Azorín, su preocupación se inclina hacia el contenido; por ello le podríamos situar en el punto "M".

Esta clasificación que acabamos de exponer, y en realidad todo el diagrama, como generalización, tiene que pecar necesariamente de arbitraria. Su valor, sin embargo, no reside en lo correcto o erróneo de uno de sus aspectos concretos, sino en la comprensión del ensayo que nos proporciona con relación a las cuatro preocupaciones básicas en el quehacer ensayístico que forman los extremos de nuestras coordenadas. Cuando a continuación procedamos a comparar el ensayo con otras formas de expresión, deberemos también tener presente el lugar ideal que el ensayo ocupa en nuestro diagrama, y al mismo tiempo imaginar una línea (al igual que lo hicimos en el caso de *La Celestina* con la novela y el drama) que una el ensayo con la forma afín con que se compara.

El ensayo y la novela

En una primera impresión nos parecería superfluo el tratar de comparar, para establecer diferencias o al menos una gradación, la novela con el ensayo; sobre todo si al hacerlo pensáramos en las novelas de Pérez Galdós y en los ensayos de Ortega y Gasset. En efecto, parece que, en el mundo teórico al menos, las diferencias entre ensayo y novela son lo suficientemente marcadas, como para que su clasificación en uno u otro género no dé lugar a dudas. En la realidad de las creaciones literarias, sin embargo, la situación es mucho más compleja. Así, mientras Peter Earle y Robert Mead en su *Historia del ensayo hispanoamericano*, consideran *Historia de una pasión argentina* como "el ensayo más importante" de Mallea, la Editorial Espasa-Calpe, al publicarlo, clasifica a la obra de novela; por el contrario incluye *Amor y pedagogía*, de Unamuno, entre los ensayos y obras filosóficas, en tanto que Eugenio de Nora, aun reconociendo su carácter ensayístico, la estudia como novela. Lo que sucede es que ambas obras pueden ser consideradas, según el punto de vista con que se aproxime el clasificador, como novelas o como ensayos. Pero antes de continuar desarrollando este

aspecto, hagamos uso del método de aproximación indicado al comienzo de esta sección. Tracemos una línea (fig. III) en uno de cuyos extremos, "A", colocaremos la "meditación", "la idea"; en el extremo opuesto, "B", "la narración", "la fábula". En el punto "A" se situaría el concepto teórico de ensayo, y en el "B" el de novela (dejemos claro que estas consideraciones son tan solo una generalización que nos ayudará en el momento de localizar las obras literarias individuales. De ningún modo se pretende insinuar, por ejemplo, que pueda haber una novela sin ideas).



(fig. III)

De acuerdo con esta interpretación, según el punto "B" se vaya desplazando hacia "A", la narración y la fábula irán perdiendo vigor, mientras que paulatinamente se concederá creciente énfasis a la meditación y a las ideas; y la novela, por lo tanto, se irá convirtiendo poco a poco en ensayo; el "yo" del narrador igualmente seguirá un proceso de identificación con el "yo" del autor.

Considerada de este modo la proyección de novela a ensayo, dejan de tener sentido las polémicas sobre si una obra pertenece a uno u otro género literario. En realidad, serán muy pocos los casos que puedan situarse en los extremos "A" y "B"; Los ensayistas, aun los más puros, intercalan frecuentes anécdotas en sus ensayos, del mismo modo que en la lectura de las novelas hay que tener presente la posición ideológica que el autor desarrolla. Además, una obra puede ser apreciada de diferente modo con el paso del tiempo; por ejemplo, *El crítico*, de Gracián, poco a poco ha ido perdiendo para el lector moderno el valor ideológico que pudo haber tenido para sus contemporáneos, al mismo tiempo que se da más énfasis a la anécdota y su contenido alegórico. Un caso opuesto nos encontramos en *Civilización y barbarie*, de Sarmiento, en cuya obra el lector moderno da más énfasis al contenido ideológico. En fin, en la novelística actual iberoamericana, sobre todo, se están experimentando nuevos métodos de fundir lo novelístico y lo ensayístico en una misma obra; no al modo de Gracián o de Sarmiento, que situaban su creación literaria en un punto intermedio entre los extremos ensayo y novela, sino pretendiendo trasladar la reflexión al dominio de la forma. Por ello, las novelas más recientes desorientan e irritan al lector, que todavía se resiste a aceptar tales transposiciones. El experimento es arriesgado, pues pretende crear nada menos que una nueva forma de arte en la novela, a pesar de que para ello cuenta ya con los modelos de las artes plásticas.

Ejemplifiquemos esta situación considerando por un momento *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, quizás la obra más pretenciosa de la nueva narrativa iberoamericana. Fuentes lleva a un extremo las posibilidades de la forma, siempre con un consciente intento de perfección estética, pero a esta forma une un

profundo contenido ensayístico. En la tradición literaria, como vimos, cuando lo novelesco aumentaba, disminuía lo ensayístico; si se daba énfasis a la forma, se sacrificaba para ello el contenido. Fuentes pretende unir ambos extremos en una unidad artística. Ahora bien, la comprensión de la idea y la proyección reflexiva de la misma exige un esfuerzo, que si no es opuesto, sí es diferente al que demanda la contemplación de la belleza. Esto no es nada nuevo en el arte, pensemos en el *Guernica*, de Picasso. Lo que sí es nuevo es el modo de presentación. Un cuadro o una escultura exigen poco espacio y la mente puede recrearse en el sincretismo de la obra, examinando y volviendo a examinar cada uno de sus aspectos, de modo que la comprensión intelectual aumenta cada vez más el placer estético. No es que ambos placeres sean simultáneos, sino que más bien forman una espiral donde uno proyecta al otro a niveles cada vez más altos. La obra literaria, sin embargo, no se nos puede presentar simultáneamente como una totalidad que nos permita contemplar de nuevo la creación artística en cada vuelta de la espiral, según nos proyectamos a planos de comprensión y de placer estético más elevados. El texto escrito, aun cuando en él desaparezca el tiempo cronológico, es necesariamente lineal, y el efecto totalizador del cuadro sólo se puede conseguir mediante la constante superposición de planos, como en un continuo nuevo replanteamiento. Así lo hace Carlos Fuentes en *Terra nostra*, y el efecto es muy semejante al de esa visión simultánea y totalizadora de que antes hablábamos; sin embargo, para dar cuerpo a su mensaje precisa Fuentes de 783 páginas de texto. De aquí su dificultad, ¿Cuántas horas de concentración requiere su lectura? Y esa continua y necesaria repetición, cuya frecuencia no responde a las necesidades particulares de cada lector, sino que es impuesta por el autor mismo, ¿no disminuirá poco a poco el placer estético hasta hacerlo desaparecer?

Estos experimentos, llevados a cabo en nuestra lengua por la nueva narrativa iberoamericana, y todavía muy lejos de conseguir la perfección que persiguen, sirven para reafirmar, en lo esencial, la validez de la proyección que representamos en la fig. III, ya que fuera de tales intentos, la narración y la fábula todavía se encuentran en relación inversamente proporcional a la meditación y la idea, en cuanto participación reflexiva del lector.

El ensayo y la carta

Aunque todos los géneros han variado con el paso de los siglos, según se iban modificando las circunstancias que hacían posible su existencia, el género epistolar merece, en este aspecto, especial atención. En un principio, mucho antes de que apareciera el término "ensayo", el concepto que ahora representa se identificaba, de modo más o menos limitado si se quiere, con el propósito explícito de las epístolas. Recordemos las palabras de Francis Bacon al comentar el término ensayo creado por su contemporáneo Montaigne: "La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas *Epístolas a Lucilo*, de Séneca, si uno se fija bien, no son nada más que 'ensayos', es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístolas" (XI: 340). Aunque se podría discutir sobre lo apropiado o no de tal afirmación, y sobre los motivos que le llevaron a Bacon a

formularla, lo que sí es indudable, es que las *Epístolas* de Séneca poseen abundantes rasgos ensayísticos.

Las circunstancias externas fueron poco a poco limitando la necesidad de las epístolas (nos referimos, por supuesto, a la modalidad de carta literaria), hasta hacerlas desaparecer en nuestra época.¹⁰ Primero fue la imprenta, luego la aparición de los periódicos y mejoramiento de los medios de comunicación, y finalmente, la desaparición del "ocio clásico" que ya Rodó añoraba; lo que en la antigüedad era tan popular y en el siglo XVIII sirvió para proporcionar un supuesto distanciamiento y objetividad, se vio paulatinamente relegado a las "cartas al editor" en el siglo XIX y principios del XX, para terminar perdiendo, incluso aquí, su carácter reflexivo y convertirse por necesidades de espacio y tiempo en meras notas informativas o, a lo más, de protesta. Pero, no obstante ser las epístolas una forma literaria que en la realidad práctica desaparece con nuestro siglo, el elevado número de creaciones, de reconocido valor literario, que se recogen bajo el título de epístolas o cartas, y su uso frecuente para presentar al público colecciones de ensayos requieren que se medite sobre las características peculiares de ambas formas, para poder así establecer los elementos esenciales que las diferencian.

El ensayo y la carta difieren, ante todo, en el lector a quien se dirigen (en este intento de determinar la forma epistolar en su relación con el ensayo, no nos referimos al hacer uso del término "epístola" o "carta", a todas aquellas obras que lo llevan en su título; con él se representa aquí únicamente el ideal teórico de lo que llamamos forma epistolar). Así, pues, la carta se dirige a un solo lector, cuyas reacciones y sentimientos generalmente nos son bien conocidos; el ensayo se destina a una generalidad de personas, cuya formación, opiniones, necesidades, etc., varían enormemente. Este aspecto, que podríamos denominar básico al establecer diferencias, unido al propósito final (una obra literaria en el ensayo, comunicación en la carta) que motiva uno y otro escrito, son las fuentes de todas las demás diferencias. En efecto, mientras en la carta abundan detalles particulares íntimos, el ensayo prefiere eliminarlos. En la carta domina, por tanto, lo concreto; en el ensayo lo abstracto. Como el escritor de cartas tiene presente en todo momento al lector y éste es un individuo concreto, el valor de su contenido es también más particular; el ensayo, por otra parte, se esfuerza por eliminar toda particularidad y proyecta un valor universal. La carta posee, ante todo, un valor informativo, cuyo interés caduca con el tiempo; el ensayo reflexiona también sobre lo actual, pero aportando a sus reflexiones el pasado y proyectándolas hacia el futuro, por lo que se libra de la tiranía del tiempo. La carta, en fin, se escribe en un estilo ocasional, sin preocupación estética; el ensayo, como creación literaria, posee ante todo voluntad de estilo.

Estas posiciones, así contrastadas, representan, por supuesto, únicamente los extremos "A" y "B" (fig. IV) de la línea proyección ensayo-carta. Basándonos en ellas, sin embargo, se hace obvio, por ejemplo, que las *Epístolas a Lucilio*, de Séneca, se encuentran mucho más próximas del punto "A" que del "B", a pesar de su título.

(ensayo) A ■ _____ ■ B (carta)

(fig. IV)

En las letras españolas, además de las *Epístolas familiares*, de Guevara, muchas de las cuales son verdaderos ensayos, y todas ellas ejercicios literarios, poseemos en el siglo XVIII un ejemplo notable de ensayos presentados al público bajo la forma externa de epístolas. Me refiero a las *Cartas marruecas* de Cadalso. Su posición en la línea "A-B" ha de situarse muy próxima al punto "A". No obstante, el mero hecho de presentarse en forma de cartas, confiere a los escritos ciertas características epistolares que limitan su efectividad como ensayos. En efecto, en las *Cartas marruecas*, precisamente por su forma, muchas de ellas precisan de un marco, al cual en ocasiones se subordina el propio contenido. Al mismo tiempo, al dirigirse éstas a personajes determinados, se limitan notablemente en el alcance de sus reflexiones. En resumen, un análisis de las *Cartas marruecas*, por ejemplo, sólo tendrá sentido si se efectúa consciente de su situación intermedia en nuestra línea imaginaria "A-B"; y su estudio habrá de hacerse tanto en función de los aspectos esenciales del ensayo como de la carta.

El ensayo y la autobiografía, la confesión, el diario

Con frecuencia se han considerado los ensayos como una especie de autobiografía; yo mismo a lo largo de este estudio he insistido repetidas veces en su elemento subjetivo y carácter confesional; e incluso una de las secciones lleva el subtítulo de "El ensayo como confesión". En todos estos casos, sin embargo, el término confesión hacía sólo referencia a la dimensión personal que hay en el ensayo. La simple lectura de autobiografías o confesiones, incluso aquellas de San Agustín, Santa Teresa o Rousseau, por ejemplo, que poseen indudable valor literario y frecuentes rasgos ensayísticos, pone de relieve las diferencias básicas entre dichas formas literarias y el ensayo. Tanto en la autobiografía como en la confesión domina la forma narrativa, y a veces con la misma complejidad y acumulación de recursos estilísticos que en las mejores novelas. Más significativo todavía, por su semejanza en esto al ensayo, es el modo como se introducen los elementos personales. El ensayo en este aspecto es fragmentario; lo personal sólo interesa en su relación con lo actual y únicamente en cuanto sirve para dar mayor luz a las reflexiones que se proyectan. En la autobiografía como en la confesión se procede de un modo sistemático a la presentación y desarrollo de la persona, que es aquí esencial, mientras que en el ensayo es marginal. Por ello se sigue en ellas un orden cronológico, a la vez que en el ensayo las notas personales aparecen sin método fijo ni propósitos de continuidad. Se puede decir a este particular que mientras la forma del ensayo posee un carácter circular, aquélla de la autobiografía y confesión lo es lineal. En ellas, en fin, se trata de resumir toda una vida a través de ciertos sucesos considerados como importantes, por lo que el tiempo verbal que domina es el pretérito; en el ensayo, por el contrario, es el presente el que da carácter, y, lejos de ser el resumen de un

pasado personal, es el "yo" en su continuo llegar a ser el que preocupa y sobre el que medita el ensayista.

El diario, dentro de su unidad de tiempo más limitada, posee, en su relación con el ensayo, las mismas peculiaridades mencionadas a propósito de la autobiografía y de la confesión. A pesar de ello, su inmediatez le acerca mucho más al ensayo; y las frecuentes meditaciones que sugieren los sucesos escritos, cuya impresión todavía incita a reflexionar, constituyen rasgos ensayísticos.

El ensayo y la prosa didáctica

En aquellos estudios breves sobre el ensayo en los que se le trata de definir en términos generales, son frecuentes las expresiones que hacen referencia a la didáctica, como la siguiente de Gómez de Baquero: "El ensayo es la didáctica hecha literatura" (140-141). Yo mismo he indicado en otro lugar que "el ensayo es un escrito en prosa lindante con la didáctica y la poesía" (314). Tales afirmaciones sólo tienen sentido dentro de contenidos generales que pretenden caracterizar al ensayo mediante una amalgama de conceptos, quizás inapropiados si se analizan, pero que sirven para proporcionar una visión impresionista del género, la única posible en tales estudios breves. El término "didáctica" en las afirmaciones anteriores se usa sólo en función del contenido. Ahora, sin embargo, más que este aspecto, que es el que precisamente motiva la confusión entre el ensayo y la obra didáctica, debemos tomar en cuenta los propósitos y el modo como en ambos casos se manifiesta dicho contenido.

El propósito de la didáctica es simplemente el de enseñar, transmitir información; por ello el autor se presenta como autoridad indiscutible sobre el tema tratado, y desde el principio se coloca en un nivel de superioridad con respecto al lector. En el ensayo, por el contrario, la función del contenido es únicamente la de sugerir, incitar a la reflexión; el ensayista, por ello, sólo adelanta opiniones y se nos presenta como nuestro igual, como un miembro más a tomar parte en el diálogo que desea establecer. En la obra didáctica la información se introduce como cierta y se entrega al lector para que sea aceptada en su totalidad, se pretende una comunicación depositaria. El ensayista, sin embargo, adelanta sus tesis como algo probable y digno de ser meditado, pero su propósito, como se indicó, no es tanto el de convencer como el de sugerir, se busca una comunicación humanística. La didáctica, como obra científica, posee una rigurosa estructura sistemática; en el ensayo, como obra literaria, la ordenación es estética. La didáctica, en fin, tiende a una objetividad absoluta, y la forma en todo momento se subordina al contenido, por lo que su valor depende de la claridad y efectividad con que se presenta la información. El ensayo es ante todo una obra de arte, donde el subjetivismo en la selección e interpretación de las ideas es algo esencial; su valor dependerá de la perfección artística que se consiga en la exposición y, en función de su contenido, de las sugerencias que sea capaz de suscitar.

El ensayo y el tratado

Todo lo dicho anteriormente al comparar el ensayo con el concepto amplio de prosa didáctica, nos sirve, naturalmente, para caracterizar el tratado, que, en sí, no es más que una de las manifestaciones de la didáctica. Peculiar del tratado, y en ello diametralmente opuesto al ensayo, es el intento de ser un estudio completo sobre el tema que versa, por lo que se presenta como un todo en el que se exponen unas ideas ya pensadas, y entregadas a modo de resultado; mientras que el ensayista, reconociendo que en lo absoluto no hay nada completo, presenta únicamente una faceta, procura una cala, desarrolla un pensamiento; y se manifiesta en un continuo hacerse, que lleva implícito las contradicciones mismas presentes en la vida. Morón Arroyo nos dice a este propósito, refiriéndose al tratado filosófico, pero cuya peculiaridad es propia del tratado mismo: "Toda filosofía es, en primer lugar, un trabajo de la mente; pues bien, si aísla el producto, y lo expongo separado de la mente que lo piensa, haré categoría; si lo expreso con la vivacidad de lo que está naciendo como un producto viviente, será ensayo" (48). Este aislar el "producto de la mente", que señala Morón Arroyo, es el proceso que sigue el escritor de tratados, por lo que la personalidad del autor, el elemento subjetivo, se reprime hasta el anonimato, y es el tema el que da carácter a la obra. En el ensayo, como hemos indicado repetidas veces, es la personalidad del autor la que domina y a la que incluso se subordinan los temas. El tratado se dirige al especialista y su verdad, con la que pretende enseñar, es científica; el ensayista, por su parte, se orienta al lector general, a quien sólo le exige que se acerque a su lectura con curiosidad intelectual; sus verdades son estéticas y crean interpretaciones que únicamente se proponen formar. El tratado, en fin, es monólogo cerrado, sistemático, que persigue un fin preestablecido, que, a su vez, le fuerza a seguir estrictamente el tema en cuestión. El ensayo es un diálogo, y, por lo tanto, abierto, y tan asistemático como la vida o el pensar mismo.

El ensayo y el artículo de crítica

El artículo de crítica, común a todas las ramas del saber humano, es producto de la creciente especialización de nuestra época, aunque sus antecedentes se remonten al siglo XVIII. Se asemeja al ensayo ante todo en su extensión y también en el no pretender ser exhaustivo, en el representar únicamente una cala entre las muchas posibles. Sus características esenciales, sin embargo, son aquellas estudiadas bajo la prosa didáctica y el tratado. El artículo crítico es, por así decirlo, el primer eslabón en la proyección artículo-monografía-tratado, y se destina, como éstos, al lector especializado, único preparado para la comprensión del vocabulario técnico que en ellos se emplea y desarrolla.

ensayo

artículo de crítica

A ■ _____ ■ B

(fig. V)

En nuestra comparación con el ensayo nos ayudará imaginar de nuevo una línea (fig. V), en cuyos extremos situaremos el ensayo, "A", y el artículo de crítica, "B". En el punto "A" se hallarán todas aquellas características que en teoría concedimos al ensayo ideal, en su opuesto, "B", aquellas otras que asignamos a la prosa didáctica y, dentro de sus limitaciones, al tratado. Si ahora nos ceñimos al campo literario, será fácil observar que muchos de los artículos que escribió Larra, por ejemplo, en torno a temas literarios, en realidad están muy próximos al punto "A". Según avanza el siglo XIX y XX tales artículos se van haciendo cada vez más especializados: léase a Montalvo, Valera, Clarín, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mario Benedetti, etc., y se descubrirá como poco a poco sus escritos se dirigen a un grupo de lectores cada vez más reducido y selecto en su formación literaria y filosófica. En las últimas décadas, incluso en aquellos artículos de crítica que versan sobre filosofía, literatura, historia, etc., donde la materia misma incita a la aproximación ensayística, domina, sin embargo, la despersonalización en nombre de un supuesto objetivismo que intenta aplicar un método científico en la explicación y comprensión de las ciencias del espíritu. A pesar de ello, el artículo sigue todavía hoy dando cabida a los más variados matices, por lo que el lugar que ocupa en la línea-proyección "ensayo-artículo de crítica", puede ser cualquiera de sus puntos intermedios, según se dé más o menos énfasis a la expresión artística, según se introduzca o elimine la posición subjetivista del autor, según, en fin, se persiga una comunicación depositaria o humanística, es decir, según se acerque a la didáctica o al ensayo.

El ensayo y el artículo costumbrista

En una cala más profunda, para proyectar el método aquí seguido a la luz de textos concretos, vamos a desglosar el denominado "artículo costumbrista" desde la perspectiva del ensayo.

Es sin duda arbitrario, a pesar de su aparente aceptación, el considerar como artículos de costumbres —donde lo de "costumbres" pretende significar algo genérico— escritos tan dispares en su contenido y estructura como "La nochebuena de 1836", de Larra, "Las tres tazas", de Vergara y Vergara, "El retrato", de Mesonero, o "Pulpete y Balbeja", de Estébanez Calderón. También resulta caprichoso el pretender excusar tan obvias discrepancias acusando a unos o a otros escritores de no comprender aquello sobre lo que escribían. Así nos dice José F. Montesinos refiriéndose a Mesonero: "Hacer este costumbrismo moralizante era en realidad trocar los frenos, era olvidarse del primitivo propósito, que no fue predicar la sobriedad, la medida o la diligencia, sino estudiar el estado moral y los resortes morales de la sociedad presente. Con lo que se comprueba que el costumbrismo 'moral' de Mesonero deja de ser costumbrismo, y será lo que se quiera, homilía, disertación ética o especulación sociológica" (63).

La variedad de escritos clasificados como costumbristas por sus mismos autores o por la crítica literaria posterior es enorme; sólo mediante el cotejo de éstos con los distintos géneros literarios, se podrá llegar a la determinación de ciertas características que puedan ser consideradas como esenciales al costumbrismo.

Unicamente así se podrá trazar la tenue línea que separa, por ejemplo, el cuento costumbrista del artículo de costumbres, y que nos permita clasificar a "Pulpete y Balbeja" como cuento, y determinar que *La familia de Alvareda* es, en efecto, como la misma Fernán Caballero la denomina, una "novela de costumbres populares". Pero limitémonos ahora a establecer las diferencias entre el ensayo — sobre todo el ensayo costumbrista— y el artículo de costumbres. Correa Calderón en su excelente introducción a *Costumbristas españoles*, y bajo el título de "Análisis del cuadro de costumbres", le atribuye las siguientes características:

- 1.- Suele iniciarse el artículo de costumbres con un título expresivo, que anuncia el tipo, el uso o el lugar descrito y resume en cierto modo el contenido. (LXXI)
- 2.- Sigue al título de los artículos de costumbres el imprescindible lema, que suele ser una sentencia, un refrán, una frase o unos versos. (LXXI)
- 3.- La extensión del cuadro de costumbres suele limitarse al patrón establecido para el artículo de revista o periódico [...] Cuando los autores se salían de tal medida, el cuadro de costumbres solía dividirse en partes, que indican claramente haber sido publicados en números sucesivos. (LXXIII)
- 4.- Su mayor gracia radica precisamente en su propia brevedad esencial, que obliga a condensar en tan breve desarrollo un tema trascendente [...] en el que nada sobre ni falte. (LXIII)

Sin necesidad de someter tales características a un profundo análisis, se desprende que varias de ellas son igualmente comunes al cuento, sobre todo al cuento del siglo XIX; y que probablemente todas servirían para caracterizar el género ensayístico. En la última de ellas, Correa Calderón parece indicar que en el artículo de costumbres se desarrolla un "tema trascendental". Posición tanto más extraña cuando había de señalar más adelante que el costumbrismo es "una especie de literatura menor, de corto vuelo, a la que faltan alas para elevarse de lo corriente y moliente, de lo diario y habitual" (LXXVII). Por otra parte sería difícil encontrar lo "trascendente" en los cuadros costumbristas de *El día de fiesta*, de Zabaleta; y ya en el siglo XIX en "La feria de Mayrena", de Estébanez Calderón; en "El martes de carnaval y el miércoles de ceniza", de Mesonero Romanos; en "Entre usted que se moja", del colombiano José David Guarín; o en "Empeños y desempeños", de Larra. Y, sin embargo, ¿no podría decirse que ellos constituyen los prototipos del costumbrismo?

Dejemos ahora de un lado las numerosas y contradictorias posiciones de la crítica, para buscar en los mismos escritores llamados "costumbristas" los principios filosóficos que sirvieron de orientación a la mayoría de sus escritos. Mesonero Romanos se propone "escribir para todos en estilo llano, sin afectación ni desaliño; pintar las más veces; razonar pocas".¹¹ Hay aquí dos afirmaciones de especial interés para nuestro propósito: 1) Va a pintar, y en Mesonero el término "pintar" significa copiar sin rasgos que particularicen; y 2) evitará el razonar; lo que de ningún modo significa que sus escritos carezcan de ideas o que escriba sin

propósito definido. Hace con ello sólo referencia a su intento de evitar las reflexiones filosóficas.

Larra, por el contrario, desea "una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún" (983). Piénsese ahora en Alfonso Reyes o en Ortega y Gasset, por ejemplo, y nos daremos cuenta de que difícilmente se pueden reunir en tan breve espacio más rasgos distintivos del ensayo. Y si Larra piensa así, no es extraño que luego nos diga al hablar de Mesonero: "Esta es la única tacha que podemos encontrarle: retrata más que pinta" (994).

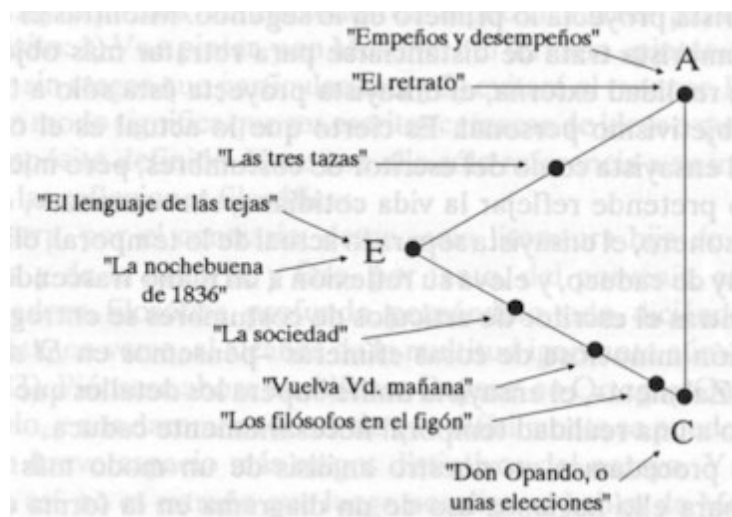
De las anteriores citas se desprende una diferencia básica en la concepción de lo entonces llamado artículo de costumbres: Larra da énfasis a la meditación en busca de lo trascendental; Mesonero prefiere el colorido realista de la cámara fotográfica. Estas diferencias no pretenden señalar categorías de valores, sino simplemente establecer principios filosóficos que después darían lugar a toda una gama de matices dentro de la obra de un mismo escritor, que abarcaría, por ejemplo en Larra, desde lo propiamente costumbrista, así en "Empeños y desempeños", a lo decididamente ensayístico como en "La nochebuena de 1836".

No es siempre sencillo el poder determinar la posible línea divisoria entre el artículo de costumbres y el ensayo costumbrista. Pero si podemos señalar características peculiares del uno y del otro, que, tomadas en conjunto, nos hagan ver las diferencias entre ambas expresiones literarias: en el artículo de costumbres se retrata sobre todo el mundo físico, mientras que en el ensayo costumbrista se une a ello la razón y significado de su ser. El artículo de costumbres prefiere lo particular a lo general; lo local a lo universal. El ensayo costumbrista proyecta lo primero en lo segundo. Mientras el escritor costumbrista trata de distanciarse para retratar más objetivamente la realidad externa, el ensayista proyecta ésta sólo a través de su subjetivismo personal. Es cierto que lo actual es el objeto tanto del ensayista como del escritor de costumbres; pero mientras éste sólo pretende reflejar la vida cotidiana, sin "razonar" como diría Mesonero, el ensayista separa lo actual de lo temporal, elimina lo que hay de caduco, y eleva su reflexión a un plano trascendental. Así, mientras el escritor de artículos de costumbres se entrega a la descripción minuciosa de cosas efímeras —pensemos en *El día de fiesta* de Zabaleta—, el ensayista omite/supera los detalles que unen su escrito a una realidad temporal necesariamente caduca.

Pero procedamos en nuestro análisis de un modo más sistemático; para ello hagamos uso de un diagrama en la forma de un triángulo "**EAC**", (fig. VI), cuya totalidad representará lo que comúnmente llamamos "costumbrismo", y en cuyos vértices colocaremos las características peculiares del ensayo, del artículo y del cuento. En el extremo "**E**" que hemos asignado al ensayo, colocaremos "la meditación", "la idea", "lo universal", "el propósito de trascender". En el punto "**C**", en el que situamos el cuento, dominará "la narración", "la fábula". Tanto el punto

"E" como el "C" representan extremos en la gama de posibilidades de la obra literaria.

En el caso concreto del "costumbrismo del siglo XIX" —me refiero a lo que comúnmente se clasifica de literatura costumbrista—, podríamos ejemplificar lo anotado colocando en el extremo "E" "La nochebuena de 1836", de Larra. En efecto, aquí sólo hay una referencia que une el escrito a una época concreta: el título. Lo demás es una reflexión que escapa a cualquier limitación en el tiempo o en el espacio. Incluso "Fígaro" se convierte en el "yo" del lector meditabundo que lo leyere. Es, en una palabra, un ensayo. En el extremo opuesto, "C", podríamos situar a "Don Opando, o unas elecciones", de Estébanez Calderón, que es ante todo un cuento. Por supuesto, no todos los "artículos de costumbres" pueden agruparse en uno u otro extremo; por el contrario, lo más frecuente es que ocupen lugares intermedios en la línea "E-C". Así, por ejemplo, "La sociedad", de Larra, aun pudiendo ser considerado como ensayo, posee los elementos rudimentarios de una anécdota, por lo cual se alejaría un poco del punto "E" en dirección al punto "C". De igual modo en "Los filósofos en el figón", de Estébanez Calderón, los elementos característicos del cuento no son ya tan predominantes.



(fig. VI)

Semejante relación podríamos ahora establecer entre los puntos "E" y "A", pero bástenos para imaginar la gama de posibilidades, dos ejemplos del mismo Larra: uno de ellos el ya señalado de "La nochebuena de 1836" y el otro, colocado en el punto "A" o muy cercano a él, el artículo titulado "Empeños y desempeños". En este último Larra no consigue o no desea sobrepasar el retrato de una estampa de la sociedad de principios del siglo XIX; es decir, escribe un cuadro de costumbres, en el cual apenas si está presente la reflexión y la visión del autor se manifiesta únicamente a través de algunos juicios moralizantes. De ahí que, aun cuando ambos se encuentren bajo el título común de "artículos de costumbres", "La nochebuena de 1836" es un ensayo, mientras que "Empeños y desempeños" es propiamente un artículo de costumbres.

Las diferencias entre el ensayo y el cuento costumbrista parecen obvias, y más si para establecerlas comparamos, por ejemplo, la obra de Larra con la de Estébanez Calderón. Resulta más difícil, y por ello mismo más apta para establecer el carácter del ensayo, la distinción entre el ensayo y el artículo de costumbres. Para ejemplificar tal diferencia vamos a considerar tres obras que versan sobre un mismo motivo: "el objeto testigo de la historia". La primera es "El retrato", de Mesonero Romanos, y que nos servirá como ejemplo de un artículo de costumbres; la segunda lleva por título "Las tres tazas", de José María Vergara y Vergara, y la estudiaremos como ejemplo de ensayo costumbrista; la tercera, de Germán Arciniegas, se titula "El lenguaje de las tejas", y nos servirá como modelo de ensayo propiamente dicho.¹²

El retrato. Mesonero Romanos hace referencia en "El retrato" a tres épocas: 1789, 1815 y 1831, épocas de gran importancia en la historia del pueblo español, por cubrir un periodo de transición, de acelerados cambios tanto en el ámbito intelectual como en el político y en el social. Mesonero, sin embargo, haciendo caso omiso del significado histórico de lo que el retrato ha presenciado, describe únicamente las andanzas de éste desde la posición decorosa de presidir una sala, a un rincón olvidado en las ferias. Así las palabras finales de Mesonero: "En cuanto a mí, escarmentado con lo que vi en éste, me felicito más y más de no haber pensado en dejar a la posteridad mi retrato: ¿para qué? Para presidir un baile; [...] para criar chinches; para tapar ventanas; pasa ser embigotado y restaurado después, empeñado y manoseado, y vendido en las ferias por dos pesetas" (135).

Las tres tazas. José María Vergara y Vergara, escritor costumbrista colombiano contemporáneo de Mesonero, hace igualmente referencia en "Las tres tazas" a tres épocas de la historia de Colombia, 1813, 1848 y 1866. Aquí, a diferencia de Mesonero, Vergara, junto a las descripciones costumbristas que nada pierden en intensidad o colorido, incluye agudas reflexiones en torno a la dirección histórica de Colombia, y por proyección, de Iberoamérica: la primera taza, en 1813, es de plata y se sirve en ella chocolate; se toma en Santafé; todo ello hace referencia a la influencia española de la Colonia. La segunda taza, en 1848, es de loza y se sirve en ella café; la ciudad se denomina ahora Santafé de Bogotá; Colombia, Iberoamérica, es independiente y la influencia y los gustos ingleses están de moda. La tercera taza, en 1866, es de té; se pretende hablar francés al tiempo que se desprecia lo castizo; se suprime el Santafé y la ciudad pasa a ser Bogotá; reina un ambiente de insinceridad que Vergara resume con las siguientes palabras: "En 1866, se convida a tomar una taza de té en familia', y hay silencio, equívocos indecentes, bailes de parva, ninguna alegría y mucho tono" (101).

El lenguaje de las tejas. Germán Arciniegas en "El lenguaje de las tejas" hace uso del mismo motivo, el objeto testigo de la historia. Utiliza los techos de las casas como símbolos de los ciclos históricos iberoamericanos:

Nos ha tocado a los americanos vivir en el campo de experiencias sociales más rico que pueda imaginarse, y por eso podemos ver de un solo golpe techos grises

de paja, tejados de barro cocido y casitas de teja metálica, que representan los tres tipos de cultura que se han turnado cronológicamente en el país. (255)

Y más adelante añade:

Cuando el avión rueda sobre los paisajes de mi patria, veo, como ya lo he dicho, las tres etapas de la historia nacional. La Choza es suave, parda y gris, a veces con toques dorados, como convenía a la raza cobriza de los indios [...] De España vino la teja morena y granate, que es como el fuego de esa patria[,] cuando madura, entra en reposo y se hace hogareña [...] Lo de ahora, el tejado de ahora, ahí está. Ruidoso, metálico, no tiene huella humana que recoger [...] Como punto medio y fiel de nuestra historia, están las tejas de barro. De tejas para abajo están los indios, de tejas para arriba la república. (275/276)

Mesonero escribe, pues, en "El retrato" un artículo de costumbres; predomina en él la descripción del estado del cuadro en distintas épocas; el colorido costumbrista está en primer plano. Vergara, en "Las tres tazas", sigue siendo un escritor costumbrista, pero junto al colorido de las costumbres que está presente en todo momento, hay un espíritu inquisitivo, una invitación a la reflexión, una elevación de los aspectos concretos a un plano superior donde los mismos detalles adquieren valor universal; hay, en fin, una proyección que interpreta lo concreto costumbrista de distintas épocas en el plano universal de la dirección histórica de un pueblo. Vergara escribe, en una palabra, un ensayo costumbrista. Por último, Arciniegas, en "El lenguaje de las tejas", haciendo uso del mismo motivo, elimina en lo posible el colorido costumbrista para concentrarse en los valores universales que le permiten establecer una interpretación de la historia. Escribe un ensayo.

Notas

- ¹⁰ Sólo ocasionalmente el escritor moderno hace todavía uso de la forma epistolar en su comunicación literaria y casi siempre estas "epístolas" se escriben para su inmediata publicación, por lo que se redactan teniendo ya en cuenta a un público lector. Así, por ejemplo, Julio Cortázar en su carta del 10 de mayo de 1967 a Roberto Fernández Retamar, pero cuyo destino real era la *Revista de la Casa de las Américas*; "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *Textos políticos* (Barcelona: Plaza y Janés, 1985), pp. 27-44.
- ¹¹ Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas matritenses* (Madrid: Aguilar, 1956), pág. 516. Esta posición se mantuvo constante en la obra literaria de Mesonero y se refleja en la crítica que hizo a otros autores. A este propósito es de interés una carta que escribió en 1879 a Pérez Galdós con motivo de *La Familia de León Roch*: "Sin embargo, con mi natural franqueza, reitero a usted que no simpatizo con ese género "trascendental". *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*(Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1943), pág. 40.
- ¹² Sobre la función de "el objeto testigo" en el ensayo iberoamericano, véase el excelente estudio de David Lagmanovich, "Un ensayo de Arciniegas: 'El lenguaje de las tejas'". *Los Ensayistas* 4 (1977): 21-27.

Bibliografía de obras citadas *

- Altamira, Rafael. *Estudios de crítica literaria y artística*. Madrid: Editorial Arte y Ciencia, 1925.
- Arciniegas, Germán. *América, tierra firme*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1937.
- Bacon, Francis. *Works of Francis Bacon*. New York: Garrett Press, 1968.
- Baralt, Rafael María. *Diccionario de Galicismos*. Madrid: Librería de Leocadio López, 1906.
- Bleznick, Donald W. *El ensayo español del siglo XVI al XX*. México: Andrea, 1964.
- Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968.
- Caso, Antonio. *Obras completas*. Vol IV. *Ensayos, doctrinas, discursos*. México: UNAM, 1971.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 vols. Madrid: Siglo Veintiuno, 1970.
- _____. *Textos políticos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985.
- Correa Calderón, E. Editor. *Costumbristas españoles*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Chamberlain, Essie. *Essays Old and New*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1938.
- Díaz Plaja, Guillermo. *La ventana de papel. Ensayos sobre el fenómeno literario*. Barcelona: Apolo, 1939.
- Díez Canedo, Enrique. *Conversaciones literarias*. 3 vols. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- Einstein, Albert. *Out of my Later Years*. New York: Philosophical Library, 1950.
- Ganivet, Angel. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1961.
- Giner de los Ríos, Francisco. *Estudios de literatura y arte*. Madrid, 1876.
- _____. *Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Gómez de Baquero, Eduardo. *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid: Mundo Latino, 1924.
- Gómez-Martínez, José Luis. "Teoría de ensayo: un estudio bibliográfico". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 4 (1977): 313-328.
- Guevara, Antonio de. *Epístolas familiares*. 2 vols. Madrid: Real Academia Española, 1950-1952.
- _____. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Hostos, Eugenio María. *El día de América. Ayacucho*. México: UNAM, 1978.
- Larra, Mariano José de. *Artículos completos*. Madrid: Aguilar, 1968.
- León, Fray Luis de. *Obras completas castellanas*. 2 vols. Madrid: BAC, 1967.
- Maeztu, Ramiro de. *España y Europa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1976.

- Martí, José. *Política de nuestra América*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Martínez, María Teresa. *Ensayos. Literatura y arte*. Rosario: Editorial Ruiz, 1971.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Cantar de Mío Cid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Mir y Noguera, Juan. *Prontuario de hispanismo y barbarismo*. Madrid: Sáenz de Juber Hermanos, 1908.
- Montaigne, Michel. *Oeuvres complètes*. Bruges: Pléiade, 1967.
- Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela*. Madrid: Editorial Castalia, 1960.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- Murena, H. A. *Ensayos sobre subversión*. Puerto Rico: Ediciones la Torre, 1963.
- Nicol, Eduardo, *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid: Tecnos, 1961.
- Ortega y Gasset, José. *La caza y los toros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- _____. *España invertebrada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *El Espectador*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- _____. *Espíritu de la letra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- _____. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- _____. *Goya*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- _____. *Meditación del pueblo joven*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Mocedades*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Notas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- _____. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *Tríptico. Mirabeau o el político, Kant, Goethe desde dentro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- _____. *Posdata*. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- _____. *El ogro filantrópico*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- Pedreira, Antonio S. *Obras*. 2 vols. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1963.
- Ramón y Cajal, Santiago. *Charlas de café*. Madrid: Aguilar, 1969.
- Reyes, Alfonso. *Universidad, política y pueblo*. México: UNAM, 1967.

- Río, Angel del y Mair José Benardete. *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*. New York: Las Américas Publishing Co., 1962.
- Routh, H. V. "The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures". *Modern Language Review* 15 (1920): 28-40 y 143-151.
- Sábato, Ernesto. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.
- Schultz de Mantovani, Fryda. *Ensayo sobre el ensayo*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1967.
- Smith, Alexander. *Dreamthorp*. New York: Doubleday, Doran and Co., 1934.
- Teresa, Santa. *Las moradas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Torri, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Unamuno, Miguel de. *El caballero de la triste figura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- _____. *Dos novelas cortas*. New York: Ginn and Co., 1961.
- _____. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- _____. *Ensayos*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1943.
- _____. *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- _____. *El porvenir de España y los españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- _____. *Soledad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- _____. *Viejos y jóvenes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Vergara y Vergara, José María. "Las tres tazas". *Cuadros de Costumbres*. Editado por Mario Carvajal. Calí: Carvajal y Cía., 1969.
- Zea, Leopoldo. *Filosofía de lo americano*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984.

* Se incluye aquí la referencia bibliográfica de las citas anotadas en el texto. Todas las traducciones son mías. En entrada aparte se anota una extensa bibliografía de estudios sobre el ensayo.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA DIMENSIÓN TEÓRICA DEL ENSAYO

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura* (Barcelona: Ariel, 1962), pp. 11-36. (Escrito originalmente en alemán: "Der Essay als Form". *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958), pp. 9-49. Cree Adorno que "la actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico", pues "se ve aplastado" entre la ciencia y la filosofía. Reflexiona, entre otros aspectos, sobre el "carácter fragmentario" e "impulso asistemático" del ensayo, y lo enfrenta a las cuatro reglas cartesianas).
- Alazraki, Jaime. "Borges: una nueva técnica ensayística". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 137-143. (El estudio se propone "definir la aportación de Borges al ensayo". En el proceso compara los ensayos de Borges sobre Kafka con los de Ezequiel Martínez Estrada y observa que en Borges, "en sus 'inquisiciones' hay una dimensión imaginativa nueva en el ensayo hispanoamericano". Los ensayos de Borges, pues, se apartan de los "términos de estructura discursiva del ensayo tradicional". Y en "el tratamiento de los temas de los ensayos no difiere del empleado en sus narraciones").
- Alazraki, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar". *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 9-20. (Explora tres "direcciones en las que el ensayo hispanoamericano se aventura en formas que lo renuevan como género". Lo hace a través de las obras de Borges, Paz y Cortázar que, "han obligado al ensayo a cruzar sus propios límites". "Borges dispone los materiales de sus ensayos según un modelo más próximo a la narración breve que al discurso ensayístico". "El ensayo de Paz es un ejercicio de reconciliación entre dos géneros—ensayo y poesía". "Los ensayos de Cortázar se aproximan a la novela por su actitud de diálogo").
- Alonso-Fueyo, Sabino. "La intelectualidad y el periodismo". *La Estafeta Literaria* 315 (1965): 3. (Breve reflexión en torno a la función del intelectual —el ensayista, aunque no use el término— en el periodismo. "El intelectual de nuestro tiempo no puede habitar en una torre de marfil —lo que equivaldría a negarse de plano". Por eso "está dispuesto siempre a la comunicación, al diálogo, al coloquio": ya que "es el más llamado a interpretar y expresar los sentimientos colectivos").
- Alonso Pedraz, Martín. "Segunda forma: el ensayismo". *Ciencia del lenguaje y arte del estilo* (Madrid: Aguilar, 1960), pp. 470-472. (El estudio consta de tres partes. En la primera incluye un intento, sin mucho éxito de definición del ensayo; en la segunda anota opiniones sobre el ensayo de Ortega y Gasset, Azorín y Unanuno; en la tercera parte incluye, con un criterio un poco caprichoso, listas de nombres de "ensayistas" españoles, hispanoamericanos y filipinos).
- Alvar, Manuel. "Historia de la palabra *ensayo* en español". En *Ensayo* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1980), pp. 11-43. (Estudio sistemático y documentado del término "ensayo" en sus diversos significados, con énfasis en el origen y desarrollo de la palabra ensayo para designar un género literario).
- Alvar, Manuel. "La turbada historia de la palabra *ensayo*". *Dispositio* 22-23 (1983): 145-168.
- Anderson Imbert, Enrique. "Defensa del ensayo". *Ensayos* (Tucumán: Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946), pp. 119-124. (Defensa del ensayo ante la filosofía, motivada por el desdén que algunos profesores de filosofía muestran hacia los ensayistas. Concluye diciendo: "Descreo, por lo tanto, del prejuicio de que un ensayo no es tan digno como un tratado de filosofía". En el proceso de la defensa incluye enjundiosas reflexiones que culminan en un conseguido intento de definición).

- Anderson Imbert, Enrique. "¿Quién es el padre del ensayo?" *Los domingos del profesor* (Buenos Aires: Editorial Cultura, 1965), pp. 1-3. (Niega que se pueda conceder un origen concreto al ensayo, para lo cual comenta y compara los ensayos de Montaigne con los de Bacon. Para él, el ensayo, "en tanto género abstracto y universal, no existe sino en la cabeza de los profesores. Lo que sí existe son 'los ensayos', concretos, sigularísimos e irrepitibles en la historia de la literatura").
- Anónimo. "The Ego in the Essay". *Essays of Today*. Editado por Rose A. Witham. (Cambridge: The Riverside Press, 1931), págs. 3-6.
- Aparicio, Juan. "Ensayistas políticos y políticos ensayistas". *La Estafeta Literaria* 322-323 (1965): 113-114. (No considera el aspecto teórico. El estudio se enfoca en los "ensayistas" gallegos y en el deseo de "deslindar ensayismo y política como contradicciones antitéticas").
- Araya, Guillermo. "Fondo y forma de los 'genera dicendi'". *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. (Madrid: Gredos, 1971), pp. 23-60. (Reflexión sobre el concepto de género como aproximación teórica previa al estudio de la obra de Ortega. Considera lo que él denomina a) género literario —"productos lingüísticos [...] que valen fundamentalmente como fornas estéticas"—; y b) género cogitativo —"todo hablar vital guiado teleológicamente por el criterio *verdad-error* que fragüe formas determinadas").
- Arciniegas, Germán. "El ensayo en nuestra América". *Cuadernos* 19 (París, 1956): 125-130.
- Arciniegas, Germán. "Nuestra América es un ensayo". *Cuadernos* 73 (París, 1963): 9-16. (Ambos estudios poseen un contenido semejante que se podría representar mediante la unión de los dos títulos en uno solo. Se contesta en ellos a la pregunta: "¿Por qué la predilección por el ensayo —como género literario— en nuestra América?" Para Arciniegas, el ensayo iberoamericano "no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone". En ambos estudios establece un paralelismo entre la historia iberoamericana y los ensayos que aparecieron en cada época. No considera directamente el aspecto teórico del ensayo).
- Atkinson, Geoffroy. "La forme de l'essai avant Montaigne". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 8 (1946): 129-136.
- Ayscough, John (Count Francis B. D. Bickerstaffe-Drew). "An Essay on Essayists". *Levia-Pondera* (Freeport: Books for Libraries Press, 1967), pp. 131-145.
- Azofeifa, Isaac Felipe. "Teoría y función del ensayo". *Káñina. Revista de Artes y Letras* 6.1-2 (1982): 19-22.
- Bachmann, Dieter. *Essay und Essayismus*. Stuttgart: Kohlhamer, 1969. 220 pp. (Comentarios críticos acerca de diversos ensayistas. Se incluyen fragmentos de ensayos de M. Rychner, R. Kassner, H. Mann, W. Benjamin, H. Broch, R. Musil. Finaliza con un estudio acerca del ensayismo y una bibliografía sobre cada uno de los autores mencionados).
- Baden, Hans Jürgen. "Essay und Wissenschaft". *Monatsschrift für das deutsche Geistesleben* 43 (1941): 71-75.
- Baldwin, Charles Sears. "Essays". *Renaissance Literary Theory and Practice* (Gloucester: Columbia University Press, 1959), pp. 223-239.
- Baldwin, Edward Chauncey. "The Relation of the Seventeenth Century Character to the Periodical Essay". *PMLA* 19 (1904): 75-114.

- Baroja, Pio. "Las biografías y los ensayos". *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948), vol. 5, p. 1108. (Habla despectivamente de los ensayos como obras de divulgación carentes de originalidad. Se manifiesta también contra los intentos de considerar el género ensayístico como algo nuevo).
- Baumgart, Reinhard. "Die Jünger des Interessanten". *Merkur* 11 (1957): 599-604.
- Becker, Klaus. *Der Stil in den Essays von H. D. Thoreau*. Marburg, 1952. 140 pp. (Tesis doctoral). (Está dividida en siete partes; la primera es un estudio preliminar de los conceptos de estilo y ensayo. Partes dos a la seis son estudios acerca de Thoreau, su vida y obra, y las críticas de sus contemporáneos acerca de su estilo. En la parte siete concluye su estudio con unas consideraciones sobre el estilo y la forma interna de los ensayos de Thoreau).
- Belloc, Hilaire. "An Essay upon Essays upon Essays". *One Thing and Another* (London: Hollis and Carter, 1956), pp. 11-14.
- Bennett, Roger E. "Sir William Cornwallis's Use of Montaigne". *PMLA* 48 (1933): 1080-1089.
- Bense, Max. "Über den Essay und seine Prosa". *Merkur* 1 (1947): 414-424. (También en *Plakatwelt*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952, pp. 23-37).
- Bensaïa, Réda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- 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.
- Berger, Bruno. *Der Essay, Form und Geschichte*. Bern: Francke Verlag, 1964. 283 pp. (Trata los siguientes temas: "Aproximación al ensayo y al ensayista", "el tema", "la forma", "el pseudo-ensayo", "el ensayo ideal", y "sumario de una historia del ensayo". Incluye una bibliografía e índice de nombres).
- Beyer, H. "Essay". *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 1 (1925-1926): 329-330.
- Binkley, Harold C. "Essays and Letter-Writing". *PMLA* 41 (1926): 342-361.
- Birkett, Norman. "Essay". *Cassell's Encyclopaedia of Literature* (London: Cassell and Company, 1953), pp. 205-211.
- Blasi, Alberto. "Hacia una caracterización del ensayo decimonónico". *El ensayo hispánico* (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 1-8.
- Bleznick, Donald W. *El ensayo español del siglo XVI al XX*. México: Ediciones de Andrea, 1964, pp. 140. (Historia esquemática de la ensayística española. En el capítulo primero, "Naturaleza del ensayo" (pp. 6-9). Se propone una definición, se anotan algunas reflexiones sobre el ensayo y se delinea su desarrollo histórico. En los capítulos que siguen se estudian brevemente los ensayistas más sobresalientes, sus obras y se incluye, a continuación de cada uno, una bibliografía básica).
- Blinkenberg, Andreas. "Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essai' dans le titre de son oeuvre?" *Mélanges de Linguistique et de Littérature Romanes Offerts à Mario Roques* (Paris, 1950), Vol. I, pp. 3-14.
- Boase, Alan M. "The Early History of the *Essai* Title in France and Britain". *Studies in French Literature Presented to H. W. Lawton* (New York: Manchester University Press, 1968), pp. 67-73.

- Bonenfant, Joseph. "La pensée inachevée de l'essai". *Etudes Littéraires* 5 (1972): 15-21.
- Borinski, Ludwig. "Die Vorgeschichte des englischen Essay". *Anglia* 83 (1965): 48-77.
- Bradley, C. B. "The English Essay: Its Development, and some of its Perfected Types". *University Chronicle* (Berkeley) 1 (1898): 383-407.
- Brandes, Ursula. *Der Essay als psychologische Quelle*. Heidelberg, 1951.
- Bréchon, Robert. "Los ensayos". *Armas y Letras* 4, No. 1 (1961): 75-85. (Es un ensayo en torno al ensayo, en cuyo desarrollo se le compara con la filosofía para establecer su diferencia, y se le presenta como una forma de pensar. Señala igualmente ciertas diferencias con la novela. Finaliza dando énfasis a una característica que él considera esencial, al señalar que sus ensayos "son, ante todo, probablemente tentativas de comunicación").
- Brooks, Charles S. "Lazy Ink-Pots". *Like Summer's Cloud* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1925), pp. 183-193.
- Brooks, Charles S. "The Writing of Essays". *Modern Essays and Stories*. Editado por Frederick H. Law (New York: The Century Co., 1922), pp. 219-222.
- Brouillette, Claude. "L'essai: une frivolité littéraire?" *Etudes Littéraires* 5 (1972): 37-46.
- Bryan, William Frank and Ronald S. Crane. "A History of the English Familiar Essay". *The English Familiar Essay* (New York: Ginnand Co., 1916), pp. XI-LX.
- Bueno Martínez, Gustavo. "Sobre el concepto de 'ensayo'". *El P. Feijoo y su siglo* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1966), pp. 89-112. (Se propone "formular los criterios esenciales discriminatorios del ensayo y otras formas literarias, así como determinar la raíz de ciertos rasgos comunes a las obras consideradas como ensayos". No consigue totalmente su propósito. Reflexiona sobre los diversos tipos de ensayos y critica algunas de las definiciones propuestas. Compara la novela con el ensayo, al que considera un género literario dirigido a la generalidad de los cultos, por lo que en el ensayo no tiene cabida el lenguaje técnico. En el estudio se hace repetidas referencias a Feijoo y, en ocasiones, el concepto "ensayo" queda subordinado a los ensayos de éste).
- Bugella, José María. "Los periodistas literarios". *La Estafeta Literaria* 322-323 (1965): 124-127. (A pesar de contener una sección titulada "El ensayo periodístico", el estudio es, en realidad, una semblanza impresionista sobre escritores gallegos. No se trata el aspecto teórico).
- Burton, Richard. "The Essay as Mood and Form". *Forces in Fiction and Other Essays* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1902), pp. 85-99.
- Bush, Douglas. "Essays and Characters". *English Literature in the Earlier Seventeenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1946), pp. 181-208.
- Canby, Henry Seidel. "Out with the Dilettante". *Definitions. First Series* (New York: Kennikat Press, 1967), pp. 246-248.
- Canby, Henry Seidel. "The Essay as Barometer". *The Saturday Review of Literature* 11 (16 Feb. 1935): 488.
- Carballo Picazo, Alfredo. "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España". *Revista de Literatura*, 5 (1954): 93-156. (Es el estudio más completo hasta su fecha. Comienza con una crítica de lo escrito sobre teoría del ensayo, para detenerse en el significado del término ensayo y su desarrollo hasta nuestros días. El resto del estudio

podemos agruparlo en las siguientes secciones: reflexiones en torno al ensayo como género literario; análisis del ensayo de Montaigne y su influencia en España; decadencia de la novela y éxito del ensayo; la preocupación por España y el ensayo; el ensayo como respuesta a la circunstancia de nuestro tiempo y estudio del ensayo a través de la obra de Ortega y Gasset).

- Carpintero, Helio. "Los ensayistas contemporáneos". *Insula* 224-225 (1965): 11, 30. (No considera el aspecto teórico del ensayo. El estudio se concentra en el tema de las generaciones, de 1901 y de 1916, con énfasis en los ensayistas españoles).
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1982, 138 pp. (Sólo la primera parte, pp. 17-35, se refiere al aspecto teórico del ensayo. Sigue en sus reflexiones a Georg Lukács y Theodor W. Adorno).
- Cerezales, Manuel. "La creación y la crítica literaria en los periódicos". *La Estafeta Literaria* 315 (1965): 4-5.
- Clemente, José Edmundo. *El ensayo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961. (La obra se divide en dos partes: una introducción teórica y una antología de ensayos. El estudio teórico, pp. 7-32, queda estructurado en tres partes: A) "Qué es el ensayo", pp. 7-15, donde establece diferencias entre el ensayo y la novela, la crítica, la poesía y la filosofía; B) "Breve historia del ensayo", pp. 16-26, que es un desarrollo y evolución esquemática del ensayo con énfasis en el iberoamericano; C) "Teoría del ensayo", pp. 27-32, donde reflexiona sobre la extensión, las digresiones, el estilo y la intuición en el ensayo).
- Cockayne, Charles A. "Introduction". *Modern Essays of Various Types* (New York: Charles E. Merrill Co., 1927), pp. 11-17.
- Cody Sherwin. "The English Essay and English Prose Style". *A Selection from the Best English Essays* (Chicago: A. C. McClury and Co., 1926), pp. XII-XLIII.
- Colman, George and Bonnell Thornton. "Essay Writing". *Periodical Essays of the Eighteenth Century*. Editado por George Carver (Garden City: Doubleday, Doran and Co., 1930), pp. 234-238.
- Concejo, Pilar. "La actitud ensayística de Antonio de Guevara". *Los Ensayistas* 3 (1977): 5-10. (Reflexiones generales sobre el ensayo en su relación con las *Epístolas familiares* de Guevara).
- Concejo, Pilar. "El origen del ensayo hispánico y el género epistolar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 373 (1981): 158-164. (En torno a dos preguntas básicas, "¿Qué relación existe entre carta y ensayo? ¿Qué debe el nacimiento del ensayo al género epistolar?" Estudia el origen del ensayo español a través de los escritos epistolares de los siglos XV y XVI).
- Conway, Adaline M. "Introduction". *The Essay in American Literature* (New York: The Faculty of the Graduate School, University of N.Y., 1914), pp. 5-11.
- Cornwallis, Sir William. "Of Essaies and Bookes". *Essayes*. Editado por Don Cameron Allen (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1946), pp. 190-202.
- Cortés Ahumada, Ernesto. *El rostro del ensayo*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1958, 180 pp. (No considera el aspecto teórico. En realidad es una colección de ensayos sobre diversos temas).
- Coy, José Luis. "La introducción a las *Generaciones y semblanzas* como ensayo historiográfico". *Los ensayistas* 2 (1976): 7-12. (Señala las características del ensayo que

se dan en esta obra de Pérez de Guzmán: enfrentamiento, análisis y exposición de las soluciones a un problema, reflexión, actualidad, personalismo).

- Croce, Elena. "Hinweise auf Essayisten". *Akzente* 19 (1972): 251-257.
- Croll, Morris W. "Attic Prose in the 17th Century". *Studies in Philology* 18, No. 2 (1921): 79-128.
- Crothers, Samuel McChord. *The Modern Essay*. Chicago: American Library Association, 1926. 37 pp. (A forma de introducción y comentando la frase "la lectura con un objetivo", compara diferentes estilos de ciertos ensayistas modernos. No da énfasis al aspecto teórico).
- Cvitanovic, Dinko. "Ortega y el ensayo literario hispánico". *Cuadernos Americanos* 5 (1985): 165-177. (Considera elementos ensayísticos presentes en Ortega y su vinculación con la tradición hispánica).
- Chabanis, Christian. "L'essai est-il un genre?" *Les Nouvelles Littéraires* (Enero 7, 1973): 6.
- Chadbourne, Richard M. "Renan and the Art of the Essay". *Ernest Renan as an Essayist* (Ithaca: Cornell University Press, 1957), pp. 193-213.
- Chadbourne, Richard M. "A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay". *Comparative Literature Studies* 20, No. 2 (1983): 133-153. (La sección V de este trabajo, páginas 143-145, trata de "The Spanish and Latin-American Essays").
- Chamberlain, Essie. "Introduction". *Essays Old and New* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1938), pp. XXI-XXXVII.
- Chamizo Domínguez, Pedro José. "El Discurso del método de Descartes como ensayo". *Aporía* 4, Nos. 15-16 (1982): 69-82.
- Chamizo Domínguez, Pedro José. "El ensayo como género literario filosófico". *La doctrina de la verdad en Michel de Montaigne* (Málaga: Universidad de Málaga, 1984), pp. 13-19.
- Champigny, Robert. *Pour une esthétique de l'essai*. París: Lettres Modernes, Minard, 1967. 111 pp. (Analiza cuatro ensayos de tres autores: Breton, Sartre y Robbe-Grillet. Se concentra en el análisis estilístico de los ensayos).
- Chesterton, G. K. "On Essays". *Come to Think of it*. (New York: Dobb, Mead and Company, 1931), pp. 1-6.
- Chesterton, G. K. "The Essay". *Essays of the Year, 1931-1932* (London: the Argonaut Press, 1932), pp. XI-XVIII.
- Christadler, Martin. *Der amerikanische Essay. 1720-1820*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968. 410 pp. (Dividido en cuatro partes ordenadas cronológicamente y una introducción. 1. El ensayo en la época colonial. 2. El ensayo a principios de la república, 1780-1815: a) La ensayística en los periódicos, b) Autores de diferentes generaciones. 3. Temas y formas. 4. El ensayo en los años 1820. Incluye una extensa bibliografía).
- Daiches, David. "Reflections on the Essay". *A Century of the Essay, British and American*. Editado por David Daiches (New York: Harcourt, Brace, 1951), pp. 1-8.
- Dallal, Alberto. "Periodismo y literatura". *Diálogos* 70 (1976): 28-31.
- Davis, Robert Gorham. "Introduction". *Ten Masters of the Modern Essay*. Editado por Robert Gorham Davis (New York: Harcourt, Brace, 1966), pp. 1-15.

- Davis, William Hawley. *English Essayists*. Boston: Richard G. Badger, 1916. (Origen del ensayo y primeros exponentes ensayísticos del siglo dieciocho y diecinueve. Incluye tres apéndices: tipos de ensayos; ensayistas ingleses secundarios y ensayistas contemporáneos).
- Dawson, William J. and Coningsby W. Dawson. "The Genesis of the Essay". *The Great English Essayists* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1909), pp. 3-18.
- Dellepiane, Angela B. "Sábato y el ensayo hispanoamericano". *Asomante* 22, No. 1 (1966): 47-59. (Sin detenerse en considerar el aspecto teórico del ensayo, estudia los ensayos de Sábato en su relación con la tradición iberoamericana y europea).
- Díaz-Plaja, Guillermo. "El ensayista y su soledad". *Memoria de una generación destruida (1930-1936)* (Barcelona: Editorial Delos-Ayma, 1966), pp. 115-118. (Reflexión en torno al escritor de ensayos y su situación actual).
- Díaz-Plaja, Guillermo. "El escritor y la obra". *La ventana de papel. Ensayos sobre el fenómeno literario* (Barcelona: Editorial Apolo, 1939), pp. 153-171.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Los límites del ensayo". *La Estafeta Literaria* 582 (15 de febrero de 1976): 236-239. (Penetrante reflexión sobre la esencia del ensayo y su diferencia con el tratado).
- Dobree, Bonamy. *English Essayists*. London: Collins, 1946. 48 pp. (Introducción general al tema. Esbozo histórico-literario hasta la época presente. La forma en los diferentes tipos de ensayos utilizando ejemplos de ensayistas. Posee ilustraciones).
- Doren, Carl Van. "A Note on the Essay". *Readings in the Modern Essay*. Editado por Edward S. Noyes (New York: Books for Libraries Press, 1971), pp. 449-451.
- Drescher, Horst W. *Themen und Formen des periodischen Essays im späten 18. Jahrhundert (Untersuchungen zu den schottischen Wochenschriften 'The Mirror' und 'The Lounger')*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- Drew, Elizabeth. "The Lost Art of the Essay". *How Writers Write*. Editado por Nettie S. Tillett (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1937), pp. 35-49. (Apareció también en: *The Saturday Review of Literature*, Feb. 16, 1935: 485-486).
- Drew, Elizabeth. "The Essay". *The Enjoyment of Literature* (New York: W. W. Norton, 1935), pp. 38-61.
- Earle, Peter G. "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 23-32. (Divide el estudio en tres partes: considera primero "las circunstancias" en los géneros literarios y en el éxito del ensayo iberoamericano en el que se "buscó y se encontró un equilibrio de lo nacional y lo universal". En la segunda parte, que denomina "Definición", es donde expone sus reflexiones teóricas al considerar el ensayo como "la forma más dramática desde el punto de vista del escritor mismo". Este dramatismo "se debe a tres factores fundamentales del género: a) su calidad de autobiografía espiritual; b) su perspectiva de diálogo directo entre autor y lector; c) el predominio de la experiencia sobre la creación, como fin del deber artístico". La tercera parte, "Los ensayistas", son profundas reflexiones desde una perspectiva de conjunto, en torno a los ensayistas iberoamericanos).
- Earle, Peter G. "Hacia una teoría de los géneros: Hispanoamérica, siglo XIX". *Insula* 352 (marzo de 1976): 1, 10. (Aunque no considera de forma aislada el ensayo, constituye un estudio básico para la comprensión del ensayo iberoamericano en su relación a los demás géneros literarios. Concluye señalando que "lo importante, entonces [siglo XIX] y ahora, ha

sido la necesidad de ver que lo fundamental se halla siempre en las circunstancias...[que significan] más que los géneros, [los cuales] han sido desde la creación de las obras más notables del siglo XIX en Hispanoamérica lo que son las alas para el pingüino").

- Earle, Peter G. "On the Contemporary Displacement of the Hispanic American Essay". *Hispanic Review* 46 (1978): 329-341. (Es un profundo estudio de la situación actual del ensayo y sobre todo del ensayo iberoamericano. Analiza por qué el ensayo se encuentra en el presente en un estado de letargo, para terminar afirmando que el género ensayístico posee en sí mismo todos los elementos de regeneración que le garantizan una nueva primavera).
- Earle, Peter G. "El ensayo argentino". *Los Ensayistas* 6-7 (1979): 7-17. (Considera que el ensayo argentino —iberoamericano— ya en el siglo XIX "se americanizó", al participar "de la amplia concepción americana de que el escritor es artista en segundo término; lo primero es ser hombre de acción". Parte de que el ensayo, en cuanto género literario, es "el máximo equilibrio posible de los tres elementos" siguientes: 1. "Expresar una sensibilidad autobiográfica [...] Arte del testimonio parecido al de la narración"; 2. "Superar mediante la voluntad personal a la conciencia colectiva [...] Eficacia persuasiva basada en convicción"; 3. "Lograr en todo momento la comprensión recíproca entre autor y lector [...] Invitación abierta al lector a participar").
- Earle, Peter G. "El ensayo hispanoamericano, del Modernismo a la Modernidad". *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 47-57. (Estudia el desarrollo del ensayo iberoamericano en su segunda etapa, la simbolista —según Peter Earle la primera es la romántica y la tercera la de vanguardia—. En esta segunda etapa "se quiere objetivar la belleza, revelarla en pausadas epifanías. . . Pero en este período (1880-1920), el ensayo encuentra su base en la historia y en el pensamiento sobre el significado múltiple del Nuevo Mundo". Encuentra en el ensayo iberoamericano modernista tres motivos esenciales: 1. La autocontemplación o el ideal romántico; 2. La independencia del arte o el ideal clásico; 3. La misión cultural o el ideal histórico).
- Earle, Peter G. "Meditación sobre una lectura: los ensayos de Ariel Dorfman". *Insula* 545 (1992): 26-27. (Sobre el ensayo como el género menos vulnerable a la tiranía de las teorías literarias que se ven a sí mismas como fin con indiferencia de la realidad del texto).
- Earle, Peter G. y Robert G. Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973. 173 pp. Edición revisada y aumentada del libro de Robert G. Mead. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. (Véase bajo esta entrada).
- Egner, Fritz. *Der dichterische Essay, die Prosaform der Englischen Romantik*. Marburg: Verlagsdruckerei Hans Blasnick, 1931. 65 pp. (Dividido en dos secciones: a) los dos primeros capítulos versan sobre las características del ensayo en general; b) los capítulos tres y cuatro estudian el ensayo inglés).
- Eleanore, Sister M. "Introduction". *The Literary Essay in English*. (Boston: Ginn and Co., 1923), pp. 1-21.
- Eliécer Ruiz, Jorge. "Prólogo". *Ensayistas colombianos del siglo XX* (Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, 1976), pp. 7-12. (Divide el estudio en dos partes. En la primera reflexiona en torno al ensayo como género y considera su desarrollo desde Montaigne hasta nuestros días, ya que "los más grandes escritores de todos los tiempos han vinculado su nombre al ensayo". En la segunda parte considera el ensayo colombiano).
- Etiemble, René. "Sens et structure dans un essai de Montaigne". *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 14 (1962): 263-274.

- Exner, Richard. "Roman und Essay bei Thomas Mann. Probleme und Beispiele". *Schweizer Monatshefte* 44 (1964-65): 243-258.
- Exner, Richard. "Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform". *Neophilologus* 46 (1962): 169-182.
- Exner, Richard. "Zur essayistik Thomas Manns". *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 12 (1962): 51-78.
- Fadiman, Clifton. "A gentle Dirge for the Familiar Essay". *Party of One* (New York: The World Publishing Company, 1955), pp. 349-353.
- Fernández de la Mora, Gonzalo. "El artículo como fragmento". *Antología literaria de ABC: El artículo 1905-1955* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1955), pp. VII-XXV. (Es propiamente un estudio sobre el artículo de periódico. Posee una sección, "Artículos y ensayos", donde establece las semejanzas y diferencias entre el artículo y el ensayo).
- Ferrero, Luis. *Ensayistas costarricenses*. San José: Antonio Lehmann, 1971, 97 pp. (El primer capítulo, pp. 9-20, está dedicado a un estudio teórico del ensayo a través de la "simultaneidad" de las siguientes características: carácter didáctico, carácter trascendental, el ensayo como fragmento, la subjetividad y la variedad temática en el ensayo. Finaliza esta sección con unas reflexiones en torno a las diferentes modalidades de ensayos. En los demás capítulos presenta un panorama histórico del ensayo costarricense y unas reflexiones de conjunto).
- Finalayson, Clarence. "El ensayo en Hispanoamérica". *Repertorio Americano* 10 de marzo de 1945, pp. 268-270. (Es un balance de los ensayistas iberoamericanos de la primera mitad del siglo XX; no considera el aspecto teórico del ensayo).
- Fischer, Andreas. *Studien zum historischen Essay und zur historischen Porträtkunst an ausgewählten Beispielen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1968. 226 pp. (Estudia el ensayo a través de la obra de A. Cowley, H. von Treitschke, H. Oncken, T. Macaulay, T. Mann, H. Mann y W. Andreas. Posee una amplia introducción, "Überblick über das Gesamtgebiet", y bibliografía. En el último capítulo resume las ideas expuestas en el libro).
- Fischer, Herbert. *Die Literarische Form des Essays und seine besondere geistesgeschichtliche Bedeutung*. Munich, 1950. (Tesis doctoral). (Divide el estudio en dos partes: a) origen e historia del ensayo y b) la temática, análisis teórico y ensayistas del siglo XX. Conclusiones y bibliografía).
- Fitzpatrick, Juan J. "Montaigne: Meditación del ensayo". *Cuadernos Americanos* 115 (1961): 129-140. (Sobre el ensayo como "indagación de las fuentes originarias de la experiencia vital").
- Foster, Richard. "Literature and the Literary Essay". *The New Romantics. A Reappraisal of the New Criticism*. (Bloomington: Indiana University Press, 1962), pp. 193-210.
- Fraser, Theodore P. *The French Essay*. Boston: Twayne Publishers, 1986. 189 pp.
- Freeman, John. "The English Essayist". *English Portraits and Essays* (London: Hodder and Stoughton, 1924), pp. 223-244.
- Friedrich, Hugo. *Montaigne*. París: Gallimard, 1968. 434 pp. (De especial interés para el estudio teórico del ensayo es el último capítulo que versa sobre la conciencia literaria de Montaigne y la forma de sus ensayos).
- Frise, Adolf. "Roman und Essay". *Definitionen: Essays zur Literatur*. Editado por Adolf Frisé (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963), pp. 137-156.

- le Gallienne, Richard. "Sad demise of Pleasurable Reading". *Facts and Ideas*. Editado por John O. Beatty y otros (New York: F. S. Crofts and Co., 1931), pp. 225-232.
- García Gual, Carlos. "Ensayando el 'ensayo': Plutarco como precursor". *Revista de Occidente* 116 (1991): 25-42. (Reflexiones generales sobre precursores del ensayo y algunas de sus características).
- Gerke, Ernst-Otto. *Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*. Hamburg: Matthiesen Verlag, 1970.
- Gerould, Katharine F. "An Essay on Essays". *Ringside Seats* (Freeport: Books for Libraries Press, 1971), pp. 49-59.
- Ghiano, Juan Carlos. "De ensayistas". *Ficción* 27, (1961): 88-90. (Estudio panorámico sobre ensayistas del siglo XX argentino. Comienza con unas reflexiones en torno al ensayo como género literario, donde desarrolla su posición de que "el ensayo se sostiene casi exclusivamente por la personalidad del autor").
- Gide, André. "Presenting Montaigne". *The Living Thoughts of Montaigne* (New York: Longmans, Green and Co., 1939), pp. 1-27.
- Giménez Caballero, Ernesto. "Cuatro posturas ante el ensayo". *La Estafeta Literaria* 15 (1944): 21. (Breve comentario contra el ensayo que según él "no debe fomentarse". Cree que en España se ha "reaccionado salvadoramente contra ese género tan liberal, tan encantador y tan maléfico que ha sido el ensayo". Es parte de una encuesta que hizo *La Estafeta Literaria*).
- Giordano, Jaime. "El ensayo como escritura inteligente: ejemplos contemporáneos". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 9-15.
- Giordano, Jaime. "Sobre novela y ensayo en Hispanoamérica". *La edad de la náusea* (Santiago de Chile: Monografías del Maitén, 1985), pp. 205-213. (Sobre el carácter reflexivo de la narrativa iberoamericana en la novela-ensayo).
- Giordano, Jaime. "El ensayo hispanoamericano de las últimas generaciones". *Mundo* (México) 1. No. 1 (1987): 73-79. (A pesar de su brevedad, presenta uno de los panoramas mejor logrados del ensayo contemporáneo iberoamericano. Sus conclusiones en forma de cuatro proposiciones caracterizan y proyectan la ensayística actual).
- Gold, Herbert. "How Else Can a Novelist Say It". *First Person Singular* (New York: The Dial Press, 1963), pp. 9-14. (Estudia brevemente la relación novela-ensayo).
- Gómez Aparicio, Pedro. "Raíces literarias del articulismo". *La Estafeta Literaria* 315 (1965): 6-7. (Sin mencionar el término "ensayo", presenta una defensa y un comentario de su uso en el periódico a través de lo que él denomina el "articulismo como género literario").
- Gómez de Baquero, Eduardo. "El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos". *El renacimiento de la novela en el siglo XIX* (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1924), pp. 119-195. (Cree ver una relación íntima entre "la sucesión del triunfo de los géneros" y las circunstancias de cada época. La sección IV de su estudio, "el ensayo y su índole mixta" (pp. 139-145), está dedicada al aspecto teórico del ensayo. Considera que "el ensayo es la didáctica hecha literatura", por lo que "está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía". El resto del estudio lo dedica a los ensayistas españoles de principios del siglo XX).

- Gómez de Baquero, Eduardo. "La prosa periodística y el ensayo". *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos* (Madrid: Historia Nueva, 1928), pp. 191-218. (Es un estudio de la prosa periodística y a través de ésta, como culminación, del ensayo. Al ensayo y su aspecto teórico dedica especialmente la sección tercera de su estudio, "La crítica. De la crónica al ensayo" (pp. 208-218), que es una serie de reflexiones en torno a ciertas características del ensayo: subjetivismo, voluntad de estilo, carácter didáctico, literatura de ideas).
- Gómez Haedo, Juan Carlos. "La crítica y el ensayo en la literatura uruguaya". *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay* 7 (1930): 195-227. (Panorama histórico del desarrollo de la crítica y del ensayo en Uruguay en el siglo XIX y primer tercio del XX. No incluye consideraciones teóricas sobre el ensayo).
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo como género literario: Una bibliografía selecta de su estudio en el mundo hispánico" *Los Ensayistas* 1 (1976): 19-24. (Posee 80 entradas y es la primera bibliografía comprensiva del aspecto teórico del ensayo en las letras hispánicas).
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo y su función social". *Diálogos* 69 (1976): 14-15. (Junto a consideraciones teóricas generales sobre el ensayo, se estudia su carácter dialogal, su relación con el periódico y su función en la sociedad actual. Se reproduce en *Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica*, La Habana: Editorial Academia, 1990, pp. 112-115).
- Gómez-Martínez, José Luis. "El 'Premio Montaigne' y la ensayística española". *Revista Mexicana de Cultura* (18 de julio de 1976), p. 4.
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo como género literario: estudio de sus características". *Abside* 40 (1976): 3-38. (Estudio sistemático de algunas características del ensayo. Consta de las siguientes secciones: "Hacia una definición del ensayo", "Orígenes y desarrollo del ensayo", "La palabra 'ensayo' y su uso en España", "Actualidad del tema tratado", "El ensayo no pretende ser exhaustivo", "El ensayo y el especialista", "Imprecisión en las citas". Se trata de una primera versión de algunas secciones de *Teoría del ensayo*).
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo como género literario: estudio de sus características". (Parte II) *Abside* 42 (1978): 200-233. (La primera parte apareció en 1976; en ésta se incluyen las siguientes secciones: "Lo subjetivo en el ensayo: el ensayo como confesión", "El carácter dialogal del ensayo", "El ensayo como forma de pensar", "Continuación de los ensayos en orden cronológico").
- Gómez-Martínez, José Luis. "Teoría del ensayo, un estudio bibliográfico". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 4 (1978): 313-328. (Contiene 312 entradas. Incluye estudios publicados en alemán, español, francés e inglés. Las entradas de libros llevan una breve anotación).
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980. 165 pp. (Primera edición de este libro).
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo en la literatura costumbrista". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 83-91.
- Gómez-Martínez, José Luis. "Teoría del ensayo: una bibliografía anotada de su estudio en el mundo hispánico". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 171-197.
- Gómez-Martínez, José Luis. "Krausismo, modernismo y ensayo". *Nuevos asedios al modernismo*. Editor Ivan A. Schulman (Madrid: Taurus, 1987), pp. 210-226.

- Gómez y Contreras, Gilberto. "Ensayo y crítica". *México en el mundo de hoy* (México: Editorial Guaranía, 1952), pp. 521-541. (Sólo incluye una rápida caracterización teórica del ensayo, para comentar brevemente a los ensayistas mexicanos de mediados de siglo).
- Good, Graham. *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London: Routledge, 1988.
- Graham, Walter. "Introduction". *English Literary Periodicals* (New York: Thomas Nelson and Sons, 1930), pp. 13-18.
- Gray, Rockwell. "The Essay Tradition". *Book Forum* 4.3 (1978-79): 541-545.
- Grimm, Herman. "Einführung". *Aus den letzten fünf Jahren* (Gütersloh: C. Bertelsmann, 1890), pp. V-XXII.
- Grolman, Adolf von. "Vom tapferen Versuch. Wesen und Sinn des Essays". *Eckart* 13 (1937): 328-333.
- Gullón, Ricardo. "España, 1962. El ensayo como género literario". *Asomante* 18, No. 2 (1962): 58-67. (Bajo el supuesto de que "el ensayo es el género literario más adecuado para apresar la fecundidad imaginativa y la aversión al sistema características del genio español", reflexiona en torno al ensayo y su posible definición. En la segunda parte estudia ensayos de Pedro Salinas y Aranguren).
- Haacke, Wilmont. "Essay". *Handbuch des Feuilletons* (Emsdetten: Verlag Lechte, 1951-1953), Vol. 2, pp. 172-174.
- Haas, Gerhard. *Essay*. Stuttgart: Metzlersche Verlag, 1969. 88 pp. (Divide el libro en ocho secciones: I. El concepto y el término ensayo. II. Historia del ensayo. III. Delimitaciones (problemas metodológicos). IV. Aspectos y formas del ensayo. V. Características principales. VI. Limitaciones. VII. Ensayo y novela. VIII. Ensayo y sociedad).
- Haas, Gerhard. *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966. 148 pp. (De especial interés es la sección que dedica a comparar el ensayo con la novela, y el origen y función de lo ensayístico en la novela).
- Haas, Helmut De. "Die Kunst des literarischen Essays". *Hochland* 47 (1954-55): 569-76.
- Hall, James Norman. "A Word for the Essayist". *Under a Thatched Roof* (Freeport: Books for Libraries Press, 1970), pp. 1-10.
- Hamburger, Michael. "Essay über den Essay". *Akzente* 12 (1965): 290-292.
- Hamilton, Carlos Depassier. *El ensayo hispano-americano*. (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1972), 206 pp. (En la introducción, pp. 7-13, dedica una pequeña sección, pp. 7-10, a comentar en rasgos generales el concepto de ensayo y su desarrollo. El resto del libro son selecciones de ensayistas iberoamericanos).
- Hany, Arthur. "Der Essay". *Schweizer Monatshefte* 47 (1967): 395-401.
- Harrison, Thomas. *Essayism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. 276 pp. (Sobre la obra literario-filosófica de Robert Musil, Joseph Conrad y Luigi Pirandello).
- Hazlitt, William. "On the Periodical Essayists". *Hazlitt on English Literature*. Editado por Jacob Zeitlin (New York: Ams Press, 1970), pp. 133-154.
- Hennecke, Hans. "Die vierte literarische Gattung. Reflexionen über den Essay". *Kritik. Gesammelte Essays zur modernen Literatur* (Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 1958), pp. 7-10.

- Hennecke, Hans. "Essay-Zum Wort und zur Sache". *Neue Literarische Welt* 3, No. 4 (1952): 2.
- Hewlett, Maurice H. "The Maypole and the Column". *Extemporary Essays* (New York: Kennikat Press, 1968), pp. 7-12.
- Hewlett, Maurice H. "Montaigne". *Extemporary Essays* (New York: Kennikat Press, 1968), pp. 139-145.
- Hilsbecher, Walter. "Essay über den Essay". *Frankfurter Hefte* 27 (1962): 49-54.
- Holliday, Robert Cortes. "An Article Without an Idea". *Broome Street Straws* (New York: George H. Doran Co., 1919), pp. 80-87.
- Horl, Sabine. "Der lateinamerikanische Essay im 20. Jahrhundert". *Romanistisches Jahrbuch* 30 (1979): 309-336. (El lugar del ensayo en la búsqueda de la identidad iberoamericana y análisis sistemático de la crítica sobre el ensayo iberoamericano).
- Horl, Sabine. *Der Essay als literarische Gattung in Lateinamerika: Eine Bibliographie*. Frankfurt a M.: Verlag Peter D. Lang, 1980, 100 pp. (Bibliografía de 722 entradas en las que se incluyen libros, artículos y tesis doctorales. Posee una breve introducción, pp. V-XIII, en la que se destaca la importancia del ensayo en Iberoamérica. Horl parece identificar ensayo con prosa no-ficticia, por lo que gran parte de las entradas no se refieren directamente al ensayo, sino al campo más amplio de las ideas en Iberoamérica).
- Horst, Karl August. *Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart*. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1962. 520 pp. (Divide el libro en dos secciones. En la primera estudia la novela y la poesía; en la segunda, "Figuren des Essays", pp. 279-501, considera el ensayo a través de los ensayistas alemanes. De especial interés es la relación que establece entre el ensayo y el escrito científico).
- Horst, Karl August. "Wandlungen des Essays". *Jahresring* (1955-1956), pp. 350-354.
- Iglesias, Antonio. "An Open Letter to Montaigne". *The Saturday Review of Literature* 34 (Dic. 22, 1951): 20-21.
- Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis. Toronto: Universidad de Toronto, 1970. (Aquellos estudios que se relacionan directamente con el ensayo y su aspecto teórico se anotan bajo el nombre de su autor).
- Iser, Wolfgang, "Essay". *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960), pp. 23-26.
- Jack, Jane H. "The Periodical Essayists". *The Pelican Guide to English Literature: From Dryden to Johnson* (Middlesex, 1973), pp. 217-229.
- Jancke, Oskar. "Einige Grundsätze über den Essay". *Neue Literarische Welt* 3, No. 3 (1952): 3.
- Jarauta, Francisco. "Para una filosofía del ensayo". *Revista de Occidente* 116 (1991): 43-49. (Sobre la dimensión "errante" de ensayo).
- Johnson, Helen K. "Essays and Essayists". *Great Essays* (New York: D. Appleton and Co., 1900), pp. III-XIII.
- Just, Klaus Gunther. "Essay". *Deutsche Philologie im Aufriss*. Band II. Editado por Wolfgang Stammeler (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1960), pp. 1897-1948.

- Just, Klaus Gunther. "Versuch und Versuchung: Zur Geschichte des europäischen Essays". *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur* (Bern: Francke Verlag, 1966), pp. 7-24.
- Kayser, Rudolf. "Wegen des Essays". *Die Neue Rundschau* Vol. 2, No. 36 (1925): 1313-1318.
- Klie, Barbara. *Des deutsche Essay als Gattung*. Berlin, 1944 (tesis doctoral). (Divide el estudio en tres secciones: a) desarrollo y carácter del ensayo; b) medios estilísticos y relaciones literarias; c) comparación entre ensayismo y periodismo).
- Korembli, Bernardo Ezequiel. *El ensayo en la Argentina*. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Culturales, 1964, 29 pp. (Relación de ensayistas: no considera el aspecto teórico del género).
- Kostelanetz, Richard. "Essaying the Essay". *Book Forum* 1 (1974-75): 417-423.
- Kruger, Horst. "Der Radio Essay: Versuch einer Bestimmung". *Neue Deutsche Hefte* 101 (1964): 97-110.
- Krutch, Joseph Wood. "No Essays, Please!" *The Saturday Review of Literature* 34 (March 10, 1951): 18-19, 35.
- Krywalski, Diether. "Essay". *Handlexikon zur Literaturwissenschaft* (München: Franz Ehrenwirth Verlag, 1974), pp. 121-127.
- Kurnberger, Ferdinand. "Die Feuilletonisten". *Gesammelte Werke: Literarische Herzensachen* (München-Leipzig: G. Müller, 1911), Vol. 2, pp. 430-439.
- 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. (En la primera parte del estudio desarrolla lo que entiende por ensayo a partir de la definición de Anderson Imbert y de las siguientes "características básicas del género: 1) brevedad; 2) amplio registro temático; 3) aceptación de la digresión; 4) recursos artísticos en la exposición de las ideas; y 5) punto de vista personal". En la segunda parte analiza el ensayo de Sábato).
- Lagmanovich, David. "Paul Groussac, ensayista del 80". *Revista Inter-Americana de Bibliografía* 32.1 (1982): 28-46. (De las cinco partes en que estructura el estudio, la primera, "Groussac en el ensayismo argentino", y la tercera, "caracteres de lo ensayístico", contienen reflexiones teóricas sobre el ensayo).
- Lagmanovich, David. "Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 17-28. (Se aproxima en su estudio a través de cinco "funciones o variantes": la actitud testimonial, la conativa, la dialogal, la búsqueda de la expresión, los desplazamientos temáticos).
- Lancelotti, Mario A. "Apuntes sobre el ensayo". *Opiniones Latinoamericanas* 3 (1978): 59-60. (Publicado anteriormente en *La Prensa* de Buenos Aires, julio de 1978, es una breve pero enjundiosa reflexión sobre el ensayo. Se trata de presentar una visión totalizadora del ensayo a través de sus características más sobresalientes).
- Latcham, Ricardo A. "El ensayo en Chile en el siglo XX". *Cuadernos Hispanoamericanos* 46 (1935): 56-77. (Estudio de los ensayistas chilenos más importantes de la primera mitad del siglo XX. No considera el aspecto teórico).

- Latcham, Ricardo A. "Un ensayo sobre el ensayo". *Carnet crítico* (Montevideo: Ediciones Alfa, 1962), pp. 108-116. (Publicado anteriormente en *El Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1958, pp. 1, 6. A pesar del título es un comentario-reseña del libro de Alberto Zum Felde. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*. No considera el aspecto teórico del ensayo).
- Law, Frederick Houk. "The Writing of Essays". *Modern Essays and Stories* (New York: The Century Co., 1922), pp. IX-XVII.
- Law, Marie Hamilton. *The English Familiar Essay in the Early Nineteenth Century*. Philadelphia, 1934. 238 pp. (Contiene dos partes: la primera habla del ensayo periodístico en el siglo dieciocho y las influencias de los siglos diecisiete y dieciocho en los ensayos de Hund, Lamb y Hazlitt. La segunda parte destaca los elementos románticos en el ensayo familiar).
- Leenhardt, Jacques. "Función de la estructura ensayística en la novela hispanoamericana". *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1980): 9-17. ("La ironía como forma de combate es el modo de presencia que tiene la estética ensayística en la novela; esa ironía, con ayuda de lo fantástico para iluminar las escenas, asume la 'función activa' con respecto al lector que caracteriza al ensayo").
- Létourneau, Francine Belle-Isle. "L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...". *Études Littéraires* 5 (1972): 47-57.
- Lima, Silvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra: Arménio Amado, 1944. 207 pp. (Divide su estudio en las siguientes secciones: a) antecedentes histórico-ideológicos de los ensayos de Montaigne; b) principios y características del ensayo en general; c) personalización del ensayo de Montaigne; d) el aparente escepticismo de Montaigne; e) Montaigne, Descartes, Galileo, Bacon; f) el ensayismo en Portugal; g) los géneros literarios y el ensayismo como una justificación racional y estética).
- Link, Franz H. "Tale, Sketch, Essay und Short Story". *Die Neueren Sprachen* 6 (1957): 345-352.
- Lizaso, Félix. *Ensayistas contemporáneos: 1900-1920*. La Habana: Editorial Trópico, 1938. (Estudios críticos, con bibliografía, sobre veinticuatro ensayistas cubanos; posee una breve introducción teórica de carácter muy general).
- Lobban, J. H. "Introduction". *English Essays* (London: Blackie and Son, Ltd., 1896), pp. IX-LXI.
- Lockitt, C. H. "Introduction". *the Art of the Essayist* (London: Longmans, 1949), pp. 9-15.
- López Campillo, Evelyne. "Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 211 (1971): 455-460. (Partiendo del supuesto de que el ensayo es "un hacer en rebeldía contra la ciencia oficial", lo estudia como una de las formas de la prosa de ideas, a través de los ensayistas españoles del primer tercio del siglo XX).
- Loveluck, Juan. "El ensayo hispanoamericano y su naturaleza". *Los Ensayistas* 1 (1976): 7-13. (A pesar de su brevedad es uno de los estudios básicos sobre el aspecto teórico del ensayo y en particular del ensayo iberoamericano. Incluye tres secciones centrales: "Intentos difinidores", "Rasgos del ensayo hispanoamericano" y "Ensayo y novela en Hispanoamérica". Establece asimismo una distinción entre "ensayismo" y "ensayístico").
- Loveluck, Juan. "Esquividad y concreción del ensayo". *Literatura Chilena* 22 (1982): 2-7. (Reflexión panorámica y precisa a la vez, estructurada en tres partes: 1. características y definición a través de su "esquividad"; 2. reflexión en torno a la palabra "ensayo" y 3. su

conexión con Iberoamérica. Se reproduce este estudio en *El ensayo hispánico*, Columbia: University of South Carolina, 1984, pp. 29-43).

- Loveman, Amy. "A Disappearing Art". *The Saturday Review of Literature* 9 (23 Julio, 1932): 1.
- Loveman, Amy. "Arm Chair Philosophy". *The Saturday Review of Literature* 7 (23 Agosto, 1930): 65.
- Lukács, Georg von. "Über Wesen und Form des Essays". *Die Seele und die Formen: Essays* (Berlin: Egon Fleischel und Co., 1911), pp. 3-39.
- Lynd, Robert. "The Essay". *Essays of the Year, 1930-1931* (London: The Argonaut Press, 1931), pp. XI-XIX.
- Lloréns, Noel. "Breve ensayo sobre el ensayo". *Boletín de la Academia de Artes y Ciencias* (Puerto Rico), 3, No. (1967): 341-353. (Divagación superficial en torno al carácter del ensayo).
- MacDonald, W. L. "Beginnings of the English Essay". *University of Toronto Studies* (Philological Series) 3 (1914): 1-122. (Compuesto de cinco secciones: tres capítulos, conclusión y bibliografía. El primer capítulo trata de definir el tipo y uso del término ensayo. El segundo, habla de diferentes períodos histórico-literarios. El tercero, acerca de otras formas relacionadas con el ensayo).
- MacDonald, W. L. "Charles Lamb, the Greatest of the Essayists". *PMLA* 32 (1917): 547-572.
- MacDonald, W. L. "The Earliest English Essayists". *Englische Studien* 64 (1929-30): 20-52.
- Maldonado de Guevara, Francisco. *Cinco salvaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1953. (El término "salvación" se usa con un valor semejante al de ensayo. En el prólogo a la obra, pp. 9-28, desarrolla el concepto de "salvación" y lo compara y diferencia del ensayo, basándose principalmente en la obra de Ortega y Gasset).
- Maldonado de Guevara, Francisco. "Cuatro posturas ante el ensayo". *La Estafeta Literaria* 15 (1 de noviembre de 1944): 21. Señala que "debe rechazarse la impregnación por el ensayo de los demás géneros tradicionales de la literatura". Forma parte de una encuesta que hizo *La Estafeta Literaria*).
- Marañón, Gregorio. "Cuatro posturas ante el ensayo". *Estafeta Literaria* 15 (1 de Nov. 1944): 21.
- Maree, Cathy M. y A. Wurfl. "Problemática del ensayo como género literario". *El análisis socio-cultural de la literatura hispanoamericana* (Pretoria: University of South Africa, 1990), pp. 81-104.
- Marías, Julián. "Cuatro posturas ante el ensayo". *La Estafeta Literaria* 15 (1 de noviembre de 1944): 21. (Reflexión en torno a la definición y valor del ensayo. Forma parte de una encuesta que hizo *La Estafeta Literaria*).
- Marías, Julián. "Ensayo y novela". *Insula* 98 (1954): 1-2. (Compara el ensayo con la novela y estudia el ensayismo en la novela contemporánea basándose ante todo en la obra de Unamuno. Piensa que "lo normal es que la novela descarrile en el ensayo". Reproduce este ensayo en *Obras*, Vol. III, pp. 244-249).
- Marías, Julián. "Los géneros literarios en filosofía". *Obras de Julián Marías* (Madrid: Revista de Occidente, 1959), Vol. IV, pp. 317-340. (Es una reflexión, un ensayo, en torno al

quehacer filosófico y su manifestación escrita. Considera el ensayo como uno de los géneros literarios en filosofía. Aunque sus reflexiones, en la mayor parte, no hacen referencia directa al ensayo, son de gran valor en el momento de diferenciar el ensayo del tratado filosófico).

- Marías, Julián. *Ortega: I. Circunstancia y vocación*. Madrid: Revista de Occidente, 1960, 569 pp. (Para el aspecto teórico del ensayo es de interés la "Sección segunda: el escritor", pp. 259-353; y dentro de ésta tiene especial interés la parte III, "Los géneros literarios", pp. 311-328, sobre todo para la relación entre artículo de periódico y ensayo. En realidad, varias de las características que atribuye a los escritos de Ortega, no son tanto de él como del género en que se expresó).
- Marichal, Juan. "Notas sobre la literatura de ensayos". *Origenes* 8, No. 28 (1951): 40-42. (Estructura el estudio en cuatro partes, tomando como base una cita de Mosén Diego de Valera en torno al examen de una obra literaria: "La primera es el motivo del que fase la obra, segund quién es quel con quien habla, tercera qué es la materia de que trata, cuarta cuál es el fin a que la obra es fecha").
- Marichal, Juan. *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Revista de Occidente, 1971, 271 pp. (Primera edición, Barcelona: Seix Barral, 1957. Las reflexiones en torno a una teoría del ensayo se encuentran en la introducción, pp. 15-23; en ella se desarrolla el concepto de "voluntad de estilo" y se medita sobre las características del ensayo. Uno de sus puntos primordiales es la consideración de que, "hablando estrictamente, no hay ensayos sino ensayistas").
- Marr, George S. *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century*. New York: Appleton and Co., 1924.
- Martínez, José Luis. *El ensayo mexicano moderno*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 498 y 411 pp. (Se incluyen selecciones de 59 ensayistas mexicanos. La base teórica se expone en la introducción, pp. 7-31, especialmente en las siguientes dos secciones: "Orígenes y definición del ensayo" y "Formas afines y modalidades del ensayo", donde se estudian, entre otras, la del "ensayo teórico", del "ensayo de crítica", del "ensayo interpretativo", etc.).
- Martini, Fritz. "Essay". *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Vol. I (Berlín: Walter de Gruyter, 1958), pp. 408-410.
- Matthews, Brander. "A Note on the Essay". *The Book Buyer* 16 (1898): 201-204.
- McCallum, James Dow. "What is the Essay?" *The College Book of Essays* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1939), pp. 3-11.
- McCarthy, John A. *Crossing Boundaries: A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. 346 pp. (El capítulo tres, "Essay or Essayism?", pp. 27-65, trata los distintos conceptos del ensayo).
- Mead, Robert G. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1956. (En 1973 apareció una segunda edición muy aumentada en colaboración con Peter G. Earle. El capítulo primero, "El ensayo como género literario" (pp. 7-13), a pesar de su brevedad, presenta una visión totalizadora del ensayo; se le diferencia al mismo tiempo del artículo, del estudio crítico y de la monografía).
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano". *el ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 17-22. (Se limita al comentario de obras en torno al ensayo iberoamericano, sin que se considere el aspecto teórico).

- Mejía Sánchez, Ernesto. *El ensayo actual latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1971, 288 pp. (Es una antología con selecciones de autores de los diversos países iberoamericanos. En el prólogo incluye el estudio publicado anteriormente (1970) en *El ensayo y la crítica...*).
- Merk, Heinrich. "Deutsche Essayisten". *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 13 (1937): 542-557.
- Mestschies, Michael. *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*. Köln: Romanische Seminar der Universität Köln, 1966.
- Mignolo, Walter D. "Discurso ensayístico y tipología textual". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 45-61.
- Millán, María del Carmen. "La generación del Ateneo y el ensayo mexicano". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 625-636. (En la primera parte del estudio, pp. 625-627, expone ciertas consideraciones teóricas, siguiendo en ellas la definición de Montaigne y las reflexiones de Vitier. Estudia luego a algunos miembros de la Generación del Ateneo).
- Misenheimer, James B., Jr. "Dr. Johnson on the Essay". *New Rambler* (Johnson Society) Ser. B, Vol. 18 (1966): 13-17.
- Montaigne, Michel E. *Oeuvres complètes*. Editado por Albert Thibaudet y Maurice Rat. Bruges: Bibliothèque de la Pléiade, 1967. (En el ensayo número 50 del libro primero, "De Democritus et Heraclitus", habla Montaigne explícitamente de las características de sus ensayos).
- Morón-Arroyo, Ciriaco. *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968, 469 pp. (Considera el aspecto teórico del ensayo en "Ortega, literato", "Ensayo y placer", "Ensayo y prueba implícita", pp. 40-53. De acuerdo con Ortega y D'Ors, define el ensayo en los siguientes términos: "toda filosofía es, en primer lugar, un trabajo de la mente: pues bien, si aislo el producto, y lo expongo separado de la mente que lo piensa, haré categoría; si lo expreso con la vivacidad de lo que está naciendo como un producto viviente, será ensayo").
- Morón-Arroyo, Ciriaco. "Sobre el diálogo y sus funciones literarias". *Hispanic Review* 41 (1973): 275-284.
- Muñoz G., Luis. "El ensayo como discurso. Algunos rasgos formales". *Acta Literaria* 3-4 (Concepción, 1978-79): 85-92. (A través de un método y terminología estructuralista, examina el discurso ensayístico en dos planos: a) "El enunciado" —"La secuencia argumentativa", "Exposición", "Dimensión temporal", "Lo implícito", "La plurivalencia", "La figurabilidad", "La dimensión simbólica"—, y b) "La enunciación" —"Indicios de persona", "Relación del sujeto con el discurso o con su referencia", "La interpretación", "El monólogo").
- Murdoch, Walter. "The Essay". *Collected Essays* (Sydney: Angus and Robertson, 1938), pp. 284-287.
- Muth, Karl. "Über die kunst des Essays". *Hochland* 24 (1926-27): 345-347.
- N.G. de Amarilla, Lidia. *El ensayo literario contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1951, 91 pp. (El libro queda dividido en dos partes, "Orígenes y evolución del ensayo" y "el ensayo literario contemporáneo"; en ambas partes se estudia el desarrollo del ensayo en español, francés, inglés e italiano. El aspecto teórico se considera, de forma muy esquemática, en las siguientes secciones: "Características del

ensayo", pp. 43-45; "Algunos temas del ensayo contemporáneo", pp. 81-85; y "Conclusiones", pp. 85-91).

- Negwer, Georg. *Essay und Gedanke, Beitrag zur Erforschung der Problematik des essays am Beispiel der französischen*. (Tesis doctoral) Berlín, 1953.
- Newbolt, Henry. "Introduction". *Essays and Essayists* (London: Thomas Nelson and Sons, 1927), pp. VII-XVI.
- Nicol, Eduardo. "Ensayo sobre el ensayo". *El problema de la filosofía hispánica* (Madrid: Editorial Tecnos, 1961), pp. 206-279. (Profundo ensayo sobre el ensayo. Considera principalmente las semejanzas y diferencias entre el ensayo y la filosofía).
- Nuez, Antonio de la. "Antiguos y nuevos métodos de penetración del ensayo". *Anuario de Filología* (Caracas 1965): 7-94. (El estudio está estructurado en las siguientes secciones: "Orígenes históricos", pp. 9-32, rastreo de las manifestaciones ensayísticas desde los escritos egipcios hasta nuestros días. "Génesis intelectual", pp. 32-46, donde se trata de "analizar cómo fue pensado el ensayo"; es la parte más rica en reflexiones sobre el aspecto teórico, y en ella, p. 39, se anotan hasta 25 características del ensayo. "Los géneros literarios y el ensayo", pp. 46-71, donde se relaciona con la poesía, novela, cuento y teatro, para concluir que una obra será tanto más alta "cuanto más profunda sea la cala en la realidad humana y más se acerque al pensamiento del ensayo". "El ensayo en su área geográfica: América", pp. 71-91, se concentra aquí en la temática del ensayo iberoamericano).
- Núñez, Estuardo. "Proceso y teoría del ensayo". *Revista Hispánica Moderna* 31 (1965): 357-364. (Presenta una visión de conjunto, en la que establece los orígenes y desarrollo, reflexiona en torno a una definición del ensayo y comenta, en un "intento de ordenación", las clasificaciones de Angel del Rio y José Luis Martínez).
- O'Leary, Ralph Dorman. *Der Essay*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1928. 230 pp. (Incluye las siguientes secciones: a) ¿qué es el ensayo? b) la mentalidad del ensayista; c) aspectos del ensayo; d) su sustancia; e) su estructura; f) su tono y estilo).
- Omil de Piérola, Alba. "Jorge Luis Borges: del ensayo a la ficción narrativa". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 155-160. (Se pretende "señalar la íntima conexión que hay entre los ensayos y las ficciones narrativas", pero sin que se llegue a considerar el aspecto teórico).
- Onís, Federico de. "El ensayo contemporáneo". *España en América* (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1968), pp. 378-382. (Se publicó originalmente como introducción a *Antología de ensayos españoles*, Boston: Heath, 1936. Considera sólo en términos generales el aspecto teórico).
- Orage, A. R. "On Essay Writing". *Selected Essays and Critical Writings* (London: Stanley Nott, 1934), pp. 46-50.
- D'Ors, Eugenio. "Pensar por ensayos". *Clavileño* 19 (1953): 1-6. (Partiendo de que la calidad propia del género ensayístico proviene de su "orientación centrípeta o centrífuga respecto de conjuntos que le sirven de base", estudia el ensayo a través de los ensayistas españoles desde Séneca a nuestros días).
- Osses, José Emilio. "El fenómeno de creación ensayística y su sentido en Ortega". *Revista Chilena de Literatura* 24 (1984): 5-18.
- Osses, José Emilio. "El ensayo: función interpretativa de un género de creación". *Revista Chilena de Literatura* 25 (1985): 43-56.

- Ouellette, Fernand. "Divagations sur l'essai". *Etudes Littéraires* 5 (1972): 9-13.
- Ovares, Flora. y Hazel Vargas. *Trincheras de ideas: el ensayo en Costa Rica*. San Jose: Editorial Costa Rica, 1986. 135 pp.
- Oviedo, José Miguel. "Naturaleza y origen de un género". *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), pp. 11-20.
- Palacios, María Fernanda. "Miserias y fulgores del ensayo en la Venezuela de hoy" y "Notas sobre el ensayo en Venezuela". *Sabor y saber de la lengua* (Caracas: Monte Avila Editores, 1987), pp. 109-126.
- Paquette, Jean-Marcel "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole". *Etudes Littéraires* 5 (1972): 75-88.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. "El ensayo en la literatura ecuatoriana actual". *Cuadernos Americanos* 94 (1957): 232-245. (El ensayo como punto de unión y expresión de nuestra cultura actual. Características).
- Peffer, Nathaniel. "Editors and Essays". *Essay Annual, 1936*. (New York: Scott, Foresman, and Company, 1936), pp. 212-223.
- Pérez de Ayala, Ramón. "El buen Plutarco, patriarca de los ensayistas". *ABC* 22 de agosto de 1952. (Considera a Plutarco "el primero y el mayor, o sea el maestro" del ensayo: señala las características ensayísticas de sus obras y la influencia que ejerció en los ensayistas de los siglos XVI, XVII y XVIII).
- Pérez de Ayala, Ramón. "El periodismo literario". *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969). Vol. IV, pp. 992-1004. (Con el término de "periodismo literario" se refiere a los ensayos en el periódico. Reflexiona aquí sobre el carácter dialogal y autobiográfico del género y en especial de su obra escrita).
- Pérez-Embid, Florentino. "El ensayo en la España actual". *La Estafeta Literaria* 133 (1958): 8-11. Estudia veinte años de la ensayística española, 1939-1958, en una exposición rápida de los temas y ensayistas más destacados. No considera el aspecto teórico del ensayo).
- Pérez U., Jorge. "En busca de una noción histórica de ensayo". *Cuadernos Americanos* 219 (1978): 96-112. El estudio queda estructurado en dos partes: en la primera trata de la palabra ensayo y su uso en España —de acuerdo con lo ya expuesto por Alfredo Carballo Picazo y otros—; en la segunda parte pretende llegar a una definición del *concepto* ensayo (en cuento género literario), pero lo hace comparando únicamente aquellas obras que en su título llevan el *término* ensayo usado en sus múltiples acepciones, sin establecer diferencias entre las mismas).
- Picón, Gaetan. "Problèmes contemporains: Les Essayistes". *Panorama de la nouvelle littérature française* (París: Gallimard, 1949), pp. 205-242.
- Picón-Salas, Mariano. "En torno al ensayo". *Cuadernos* 8 (París, 1954): 31-33. (Reflexiones en torno al concepto de ensayo —que "se desarrolla de preferencia en época de crisis"— y a la función del ensayista, que "tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos". Se publicó después, bajo el título "Y va de ensayo", en *Crisis, cambio, tradición* (Madrid: Ediciones Edime, 1955), pp. 140-145. Con el título de "Formula del ensayo" se reprodujo en *La Nueva Democracia* 42 (enero 1962): 18-20).
- Piñera Llera, Humberto. "El ensayo en Hispanoamérica". *Revista Interamericana de Bibliografía* 17 (1967): 316-321. (Es un amplio comentario a propósito del libro de Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América*. No profundiza en el aspecto teórico del ensayo).

- Pire, G. "De l'influence de Sénèque sur les Essais de Montaigne". *Les Études Classiques* 22 (1954): 270-286.
- Portuondo, José Antonio. "El ensayo y la crítica". *Universidad de la Habana* 186-188 (1967): 99-105. (Relación de escritos ensayísticos y de crítica cubanos publicados principalmente durante los dos primeros tercios de la década de los sesenta. No se detiene a considerar el aspecto teórico del ensayo).
- Pottinger, David T. "Introduction". *English Essays. An Anthology of Essays from Bacon to Lucas* (New York: The MacMillan Co., 1917), pp. IX-XXI.
- Pouilloux, Jean-Ives. *Lire les "Essais" de Montaigne*. París: François Maspero, 1969. 112 pp. (Analiza las características del ensayo de Montaigne).
- Praz, Mario. "Saggio". *Enciclopedia Italiana* (Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1949), XXX, pp. 434-435.
- Priestley, J. B. "Introduction". *Essayists Past and Present* (New York: Books for Libraries Press, 1967), pp. 7-32.
- Priestley, J. B. "On Beginning". *I for One* (Freeport: Books for Libraries Press, 1967), pp. 3-11.
- Primo Sánchez, Francisco. "Montaigne, encrucijada". *Cruz y Raya* 15 (1934): 33-78. (Crítica impresionista de los ensayos de Montaigne. Comenta su pensamiento, sin detenerse a considerar el aspecto teórico del ensayo).
- Randak, Ernst. "Über den Essayisten". *Wort in der Zeit* 7, N° 2 (1961): 38-40.
- Read, Herbert. "On Something in Particular". *The Tenth Muse* (New York: Horizon Press, 1958), pp. 1-4.
- Real de Azúa, Carlos. "¿Un género ilimitado?" y "Un género limitable". *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1964), pp. 11-30. (Los títulos corresponden a dos secciones que forman parte de la introducción a la antología. En la primera traza el desarrollo del ensayo desde Montaigne para destacar la riqueza y amplitud —y también confusión— que encierra el concepto ensayo. En la segunda sección, mucho más amplia, pp. 15-30, reflexiona en torno a los "rasgos" del ensayo, que resume señalando que el ensayo es "más comentario que información [...], más interpretación que dato, más reflexión que materia bruta de ella, más creación que erudición, más postulación que demostración, más opinión que afirmación dogmática").
- Rehder, Helmut. "Die Anfänge des deutschen Essays". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft* 40 (1966): 24-42.
- Remos y Rubio, Juan J. "La crítica y el ensayo". *Micrófono* (La Habana: Molina y Cía, 1937), pp. 90-99. (Comenta sobre el ensayo a través de dos aproximaciones concretas: desde la crítica literaria que "forma parte específica del ensayo", y desde la filosofía; "la crítica y la filosofía, fundiéndose en el crisol del arte").
- Rey, Juan. "El ensayo y su importancia actual". *Preceptiva literaria* (Santander: Editorial Sal Terrae, 1958), pp. 235-238. (Concebido como libro de texto —de carácter elemental—, la sección sobre el ensayo es en extremo superficial).
- Rey de Guido, Clara. *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*. Caracas: biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985. 143 pp. (La primera parte, pp. 13-

50, es un estudio sobre el origen, caracterización y clasificación del ensayo. En la segunda parte, pp. 53-143, se incluye una bibliografía con extensas anotaciones).

- Reyes, Alfonso. "Las nuevas artes". *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959) Vol. IX, 400-403.
- Richter, Helen. "Der Literarische Essay". *Geschichte der englische Romantik* (Halle A. S.: Verlag von Max Niemeyer, 1916), II. Band, 1. teil, pp. 1-346.
- Rico, Francisco. "Del ensayo a la novela: estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*". En *Ensayo* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1980), pp. 125-140. Estudio del *Guzmán* sin reflexiones en torno al aspecto teórico del ensayo).
- Río, Angel del y José Bernadete. *El concepto contemporáneo de España*. New York: Las Américas, 1962, 741 pp. (En la introducción, pp. 13-39, incluye una sección, "El desarrollo del ensayo y sus formas", pp. 30-33, que ha tenido gran influencia en estudios posteriores, a pesar de su forzoso carácter esquemático. Reconoce tres grupos de ensayos: a) "el ensayo puro", "el ensayo poético-descriptivo" y "el ensayo crítico-erudito").
- Ripoll, Carlos. *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano*. New York: Las Américas, 1966; tercera edición corregida y aumentada. New York: Eliseo Torres, 1974, 459 pp. (El libro "pretende ser una colección de ensayos", y lo es en el sentido de que "el ensayo es el resultado de una reflexión y de la voluntad de transmitir artísticamente las conclusiones o impresiones que de ella se derivan". Se reflexiona sobre el concepto de ensayo en las páginas 28 y 29 de la introducción).
- Robb, James Willis. *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición revisada y aumentada, 1978, 303 pp. (Aunque de modo directo sólo hace una somera mención al aspecto teórico del ensayo en la sección "Definiciones y límites", pp. 21-23, de la introducción, todo el libro, y en especial el capítulo cinco, supone un intento de comprensión de lo que es ensayo. Es de especial interés su clasificación de los ensayos, pp. 180 y ss., donde sigue y amplía la de José Luis Martínez).
- Robb, James Willis. "Variedades del ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas". *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 36 (1981): 1-14. (Analiza varias manifestaciones ensayísticas de la obra de Reyes y Arciniegas. Encabeza su estudio con unas reflexiones en torno al concepto de ensayo y de acuerdo con Reyes señala que "la flexible forma del ensayo permite la exploración libre (sin compromisos formales ni pretensiones de agotar la materia) de cualquier tema, en prosas de variable extensión y desde cualquier punto de vista").
- Robb, James Willis. "El ensayo: Alfonso Reyes y el centauro". *Los Ensayistas* 1, No. 2 (1976): 5-6.
- Robles de Cardona, Mariana. "El ensayo puertorriqueño en los últimos veinte años". *Asomante* 20 (1964): 24-51. (Ambos estudios presentan una relación de ensayistas puertorriqueños y sus obras, sin que se conceda atención al aspecto teórico del ensayo).
- Robles de Cardona, Mariana y Margot Arce de Vázquez. "Veinticinco años del ensayo puertorriqueño (1930-1955)". *Asomante* 11 (1955): 7-19.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El ensayo y la crítica en la América Hispánica". *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Editado por Kurt L. Levy y Keith Ellis (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), pp. 221-227. (Este estudio, en el que se equipara al término de crítico con el de ensayista, es una defensa del valor de la crítica como obra creativa. Aunque algunas de las reflexiones sobre la crítica tienen valor con relación al ensayo, en realidad no se considera el aspecto teórico de éste).

- Rohner, Ludwig. *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Berlín: Luchterhand, 1966. 927 pp. ("Sección introductoria": a) comparaciones entre Bacon y Montaigne; b) una apreciación histórica. "Sección fenomenológica", ejemplos divergentes de ciertos ensayistas. "Sección teórica": a) estudio detallado del ensayo; b) estudio comparativo. "Sección de documentación": textos — temas, métodos, documentos—. Tanto el estudio como la bibliografía se concentra únicamente en los ensayistas alemanes).
- Rohner, Ludwig. "Anfänge des Essays". *Akzente* 12 (1965): 303-321.
- Rohner, Ludwig. "Versuch über den Essay". *Deutsche Essays, (Prosa aus zwei Jahrhunderten)* (Berlín: Luchterland, 1968), Vol. I, pp. 7-24.
- Rojas Garcidueñas, José. "El ensayo y la novela". *México, realización y esperanza* (México: Editorial Superación, 1952), pp. 135-141.
- Routh, H. V. "The origins of the Essay Compared in French and English Literatures". *Modern Language Review* 15 (1920): 28-40; y 143-151.
- Roy, Fernand. "Un tombeau littéraire pour l'essai?" *Études Littéraires* 5 (1972): 23-36.
- Roy, Joaquín. "Del ensayo y la crítica". *El Urogallo* 6, No. 35-36 (1975): 129-134. (Se reflexiona sobre la función de la crítica en relación a la producción ensayística, cuyos escritos se analizan casi siempre "con la perspectiva de la historia de las ideas, de la filosofía, del contenido histórico o político": esto causa "que el ensayo literario no logre ingresar por méritos propios en las categorías de los géneros literarios").
- Roy, Joaquín. "Cristóbal Colón, periodista". *Texto Crítico* 6, Nos. 16-17 (1980): 114-134. (Estudio profundo en torno a las relaciones entre ensayo y periodismo. Consta de las siguientes secciones: 1. "El ensayo: un género con complejo de inferioridad", 2. "Cohabitación con el periodismo", 3. "La lengua del periodismo", 4. "Cartas, historia, biografía, crónica", 5. "Colón, periodista", 6. "El ensayo y el periodismo en América Latina: diacronía", 7. "Tema y transfiguración del ensayo hispanoamericano").
- Roy, Joaquín. "Periodismo y ensayo". *El ensayo hispánico*. Editado por Isaac J. Lévy y Juan Loveluck. (Columbia: University of South Carolina, 1984), pp. 63-80.
- Rudat, Eva M. Kahiluoto. "El ensayo como género literario en el siglo dieciocho". *Los ensayistas de la Ilustración en España* (Boulder: SISU Press, Ltd., 1976), pp. 39-45. (Aproximación al concepto y desarrollo del ensayo durante el siglo XVIII: reconoce a Feijoo "como el padre del ensayo español moderno". En su exposición sigue la definición de ensayo de Julián Marías en el *diccionario de literatura española*).
- Ruel, Édouard. *Du sentiment artistique dans la morale de Montaigne*. Genève: Slatkine Reprints, 1970. 430 pp.
- Sacoto, Antonio. "El ensayo como género". *El indio en el ensayo de la América española* (New York: Las Américas, 1971), pp. 11-19. (Aproximación al concepto de ensayo a través de las definiciones de Gómez de Baquero, Díaz-Plaja, Vitier y Estuardo Núñez. Resalta la importancia del ensayo en Iberoamérica).
- Sacoto, Antonio. "El ensayo hispanoamericano contemporáneo". *Cuadernos Americanos* 9 (1988): 107-120.
- Sacoto, Antonio. "El ensayo como género". *Del ensayo hispanoamericano del siglo XIX* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1988), pp. 11-17. (Breve clasificación del ensayo según consideraciones temáticas).

- Salaverría, José María. "El arte del artículo". *Antología literaria de ABC: El artículo, 1905-1955* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1955), pp. 408-410. (El término "artículo" tiene aquí el sentido de ensayo escrito para el periódico; el estudio es de carácter muy general).
- Sánchez, Luis Alberto. "The Essay in Spanish America". *Américas* 9, No. 6 (1957): 27-31. (Reflexión en una perspectiva de conjunto sobre el sentido y algunas características del ensayo iberoamericano, que compara con el español y el inglés).
- Sánchez Reulet, Anibal. "Los ensayistas del Caribe". *Revista Interamericana de Bibliografía* 7 (1957): 143-153. Partiendo de que "el ensayismo es una de las manifestaciones más ricas" y "quizás la forma literaria en que los hispanoamericanos han alcanzado el más alto grado de madurez", pasa a mencionar a los más destacados. No comenta el aspecto teórico).
- Sanjuán, Pilar A. *El ensayo hispánico: Estudio y antología*. Madrid: Editorial Gredos, 1954. (A pesar de la considerable extensión del estudio introductorio, escrito en inglés, pp. 9-105, sólo se dedica una página a reflexiones en torno a una teoría del ensayo; en el resto, se estudian los comienzos y desarrollo del ensayo y pensamiento español e iberoamericano).
- Sayce, Richard A. "L'ordre des Essais de Montaigne". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 18 (1956): 7-22.
- Sayce, Richard A. "The Form of the Essays". *The Essays of Montaigne. A Critical Exploration* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1972), pp. 260-279.
- Schelling, Felix E. "The Familiar Essay". *Appraisements and Asperities* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1922), pp. 9-14.
- Schirmer-Imhoff, Ruth. "Montaigne und die Frühzeit des englischen Essays". *Germanisch-Romanische Monatschrift* 34 (1953): 121-135.
- Scholes, Robert. *Elements of the Essay*. New York: Oxford University Press, 1969. 83 pp. (Comprende cuatro partes: primera, un estudio crítico-comparativo con otras formas literarias; segunda, cuatro ejemplos de ensayos y comentarios al respecto; tercera, el ensayo dramático y un ejemplo; cuarta, un resumen de las diferentes sugerencias de cómo abordar la forma ensayística).
- Schon, Peter. *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus: Eine Beitrag zur Entstehungsgeschichte der "Essais" von Montaigne*. Wiesbaden: Steiner, 1954.
- Schultz Cazeneuve de Mantovani, Fryda. *Ensayo sobre el ensayo*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1967, 22 pp. (Divagaciones acerca de ciertas características muy generales del ensayo, a través de Montaigne, Sor Juana Inés de la Cruz y José Martí).
- Schultz, Braucks, Ludwig. *Zur Geschichte des englischen Essays von Montaigne bis Cowley*. Marburg, 1919 (tesis). (Consta de tres secciones: estudio de Montaigne y su ensayo; aparición y desarrollo del ensayo hasta Cowley, ensayistas ingleses y la represión del ensayo, y el renacimiento y desarrollo del ensayo).
- Schumacher, Hans. "Der deutsche Essay im 20. Jahrhundert". *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Editado por Otto Mann (Bern: Francke Verlag, 1967), I. 267-296.
- Shelly, Percy van Dyke. "The Familiar Essay". *University Lectures Delivered by Members of the Faculty. 1916-1917* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1917), pp. 227-253.
- Sheran, William H. "The Essay". *A Handbook of Literary Criticism* (New York: Hinds, Noble and Eldredge, 1905), pp. 150-192.

- Sherman, Stuart P. "An Apology for Essayists of the Press". *Points of View* (New York: Charles Scribner and Sons, 1924), pp. 173-185.
- Silva Castro, Raúl. "El ensayo en Chile". *Journal of Interamerican Studies* 4 (1962): 441-461. (Sin detenerse "a precisar qué debe entenderse por ensayo", estudia el ensayo chileno, desde el punto de vista de prosa de ideas, del siglo XIX y primera mitad del XX).
- Skirius, John. "Este centauro de los géneros". *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Editado por John Skirius (México: Fondo de Cultura Económica, 1981, 407 pp.), pp. 9-32. (Estructura su estudio introductorio en tres partes. En la primera, pp. 9-17, presenta una rápida y, en su brevedad, muy completa caracterización del ensayo como género literario, basándose en las definiciones propuestas por Montaigne, Bacon, Vitier, Ortega y Gasset, Anderson Imbert, entre otros. La segunda parte, "Radiografía del siglo XX", pp. 17-29, introduce bajo una perspectiva histórico-literaria la selección de ensayos. La tercera parte es una breve pero selecta, bibliografía sobre el ensayo, pp. 29-32).
- Smith, Alexander. "On the Writing of Essays". *Dreamthorp* (New York: Doubleday, Doran and Co, 1934), pp. 21-25.
- Speare, M. Edmund. *The Essay*. New York: Oxford University Press, 1927.
- Squire, Sir John C. "An Essay on Essays". *Essays of the Year (1929-1930)*(London: Argonaut Press, 1930), pp. IX-XVIII.
- Squire, Sir John C. "The Essay". *Flowers of Speech*. 2 ed. (New York: Books for Libraries Press, Inc. 1967), pp. 108-115.
- Stabb, Martin S. "Not text but texture: Cortázar and the New Essay". *Hispanic Review* 52.1 (1984): 19-40. (Estudio del ensayo como género a través de la obra ensayística de Cortázar para establecer un marco que permita investigar las nuevas e innovadoras expresiones formales del ensayo iberoamericano).
- Starobinski, Jean. "Les enjeux de l'essai". *La Revue de Belles-Lettres* 106, Nos. 2-3 (1983): 93-105.
- Stephen, Leslie. "The Essayists". *Men, Books, and Mountains* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956), pp. 45-73.
- Stoessl, Otto. "Der Essay". *Geist und Gestalt* (Wien: Saturn-Verlag, 1935), pp. 107-108.
- Suskind, Wilhelm Emanuel. "Der Essay—sonst und heute". *Deutsche Rundschau* 80 (1954): 785-790.
- Sutherland, W. O. S. "Essay Forms in the Prompter". *Studies in the Early English Periodical*. Ed. R. P. Bond (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1957), pp. 136-149.
- Taffe, Valentine. "Bacon et Montaigne essayistes". *Revue Anglo-Américaine* 1 (1924): 505-516.
- Tanner, William Maddux. *Essays and Essay-writing* (Boston: The Atlantic Monthly Co., 1918), 301 pp. (Estudio de cinco clases de ensayos, con una introducción sobre los orígenes del ensayo y el ensayo familiar: 1. Experiencias personales, confesiones y autoanálisis. II. Reflexiones y comentarios existenciales. III. Observaciones de tipo familiar. IV. Ensayos de naturaleza. V. Comentarios y opiniones del autor).
- Telle, E. V. "A Propos du mot 'essai' chez Montaigne". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 30 (1968): 225-247.

- 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): 401-416.
- Torre, Guillermo de. "El ensayo y algunos ensayistas americanos". *Cuadernos* 53 (París, 1961): 166-170. (Considera el ensayo como "lo más logrado y característico" de lo iberoamericano, si bien cree que no debe excluirse del ensayo ninguna producción por su contenido, al mismo tiempo que se debe "exigir" "calidad literaria" para que un escrito sea tenido por ensayo).
- Torre, Guillermo de. "José Ortega y Gasset: el ensayista literario". *Las metamorfosis de Proteo* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1956), pp. 43-50. (Incluye una sección, "¿Qué es el ensayo?" donde, junto a reflexiones varias, éste es considerado como obra de arte. Se basa en los escritos de Ortega y Gasset, pues en él "la parte de creación no es inferior a la parte de reflexión").
- Torres-Rioseco, Arturo. "El ensayo en la América colonial". *Cuadernos* 71 (París, 1963): 36-42. (En la exposición teórica sigue a Jacob Zeitling, *Seventeenth Century Essays*, y en la clasificación de los ensayos a Angel del Río, *El concepto contemporáneo de España*. Considera como "elementos esenciales del ensayo" su carácter de "género literario, brevedad de desarrollo, uso de la prosa, facilidad y cierta 'liviandad' de tratamiento, carácter expositivo y provocación del sentimiento del autor").
- Torri, Julio. "El ensayo corto". *Tres libros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), pp. 33-34. (Ensayo sobre la brevedad del ensayo).
- Uhde-Bernays, Hermann. "Gedanken über den Essay". *Neue Literarische Welt* 3, No. 5 (1952): 2.
- Upham, Alfred H. "The Personal Essay". *The Typical Forms of English Literature* (New York: Oxford University Press, 1917), pp. 117-147.
- Uribe Echevarría, Juan. *El ensayo: estudios*. Santiago: Editorial Universitaria, 1958, 255 pp. (Antología de estudios sobre el aspecto teórico del ensayo y su desarrollo en el mundo hispánico. Incluye selecciones de: Julián Marías, Lidia N.G. de Amarilla, Eduardo Gómez de Baquero, Medardo Vitier, Francisco Maldonado de Guevara, André Gide, Alfredo Carballo Picazo, Angel del Río, Pilar A. Sanjuán, Martín Alonso).
- Valdivieso, Jorge H. "El ensayo de Octavio Paz y la Generación del 98". *Los Ensayistas* 2, No. 3 (1977): 21-25.
- Varela, José Luis. "La 'literatura mixta' como antecedente del ensayo feijoniano". *El P. Feijoo y su siglo* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1966). pp. 79-88. (Tomando como base el estudio de Alfredo Carballo Picazo, "El ensayo como género literario", estudia el ensayo de Feijoo, y señala que tanto la voz "discurso" como la expresión de "literatura mixta", poseen un significado próximo al que se da actualmente al término ensayo).
- Varela, José Luis. "Raíz y función del ensayo español de hoy". *Ensayo* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1980), pp. 45-63. (Parte del supuesto de que "cabe mantener, respecto a otros géneros, el carácter orientador y precursor del ensayo en el orden formal y en el ideológico, con lo que su función intelectual y literaria no sólo se justifica, sino que se nos presenta como necesaria").
- Vázquez, Alberto. *El ensayo en Hispanoamérica*. New Orleans: El Colibrí, 1972, 259 pp. (Antología de ensayistas iberoamericanos. No posee estudio teórico).

- Victoria, Marcos. *Teoría del ensayo*. Buenos Aires: Emecé, 1975, 151 pp. (A pesar del título, el aspecto teórico queda relegado a un mínimo. El libro es más bien una colección de ensayos sobre ensayistas —Luciano de Samosata, Erasmo, Montaigne, Saint-Evremond y Vauvenargues, Rousseau, Taine, etc.—, donde se reflexiona ocasionalmente sobre el carácter del ensayo).
- Vigneault, Robert. "L'essai québécois: la naissance d'une pensée". *Etudes Littéraires* 5 (1972): 59-73.
- Villey-Desmeserets, Pierre Louis. *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne* 2 vols. París: Librairie Hachette, 1908. (Posee una extensa introducción donde describe el papel de Montaigne en el movimiento de las ideas morales en el siglo XVI. El vol. I está dividido en dos secciones, en las que analiza las lecturas de Montaigne y su cronología, 1580-1588. Posee un apéndice con tablas cronológicas de composiciones y lecturas de Montaigne. El vol. II se refiere a la evolución del ensayo y la conquista de su personalidad).
- Virasoro, Rafael. "El ensayo". *Universidad* (Santa Fe), 78 (1969): 67-84. (Reflexiona sobre el origen del ensayo para llegar a establecer una serie de características definitorias, a través de su comparación con la poesía y su diferenciación de los demás géneros literarios).
- Vitier, Medardo. "El ensayo como género". *Del ensayo americano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945), pp. 45-61. Presenta una visión de conjunto: orígenes, desarrollo, temas, función, equilibrio entre la forma y el contenido, y su diferencia del artículo, estudio crítico y monografía).
- Wais, Kurt. "Antwort auf eine Umfrage über den Essay". *An den Grenzen der Nationalliteraturen* (Berlín: Walter de Gruyter, 1958), pp. 338-340.
- Wais, Kurt. "Essay-Zum Wort und zur Sache". *Neue Literarische Welt* 3, No. 4 (1952): 2.
- Walker, Hugh. *The English Essay and Essayists*. New York: AMS Press, 1975. 343 pp. (Estudio acerca de las diferentes formas del ensayo y los diversos ensayistas de los siglos diecisiete al diecinueve).
- Wann, Louis. "The Development of the Essay in English". *Century Readings in the English Essay* (New York: Appleton-Century Crofts, Inc., 1954), pp. 3-34.
- Watson, Melvin R. *Magazine Serials and the Essay Tradition 1746-1820*. Louisiana State University Press, 1956.
- Weber, Horst. *Studien zur Form des Essays bei Charles Lamb*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1964.
- Whitmore, Charles E. "The Field of the Essay". *PMLA* 36 (1921): 551-564.
- Williams, Orlo. *The Essay*. London: Martin Secker, 1924, 63 pp. (Es un estudio panorámico del ensayo inglés con ocasionales reflexiones sobre el carácter del ensayo).
- Williams, Orlo. "The Essay". *Essays for Our Day*. Editado por L. B. Shackelford y F. P. Gass (New York: W. W. Norton, 1931), pp. 352-360.
- Williams, William E. "The Essay". *The Craft of Literature* (New York: Books for Libraries Press, 1967), pp. 140-147.
- Williamson, George. "The Equation of the Essay". *The Sewanee Review* 35 (1927): 73-77.
- Witham, Rose A. "Introduction". *Essays of Today* (Cambridge: The Riverside Press, 1931), pp. 15-33.

- Withington, Robert. "Of the Romantic Essay". *The South Atlantic Quarterly* 23 (1924): 269-276.
- Wolffheim, Hans. "Der Essay als Kunstform. Thesen zur einer neuen Forschungsaufgabe". *Festgruss für Hans Pyritz* (Heidelberg: Universitätsverlag, 1955), pp. 27-30.
- Woolf, Virginia. "The Modern Essay". *Collected Essays*. Vol. II (London: The Hogarth Press, 1966), pp. 41-50.
- Wylie, Laura Johnson. "The English Essay: A Study in Literary Development". *Social Studies in English Literature* (New York: Benjamin Blum Inc., 1971), pp. 3-74.
- Zavaleta, Carlos E. "El ensayo en el Perú, 1950-1975". En *Ensayo* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1980), pp. 66-74. (Reseña del desarrollo intelectual en el Perú, a través de sus pensadores. No incluye reflexiones en torno al aspecto teórico del ensayo).
- Zeitlin, Jacob. "Introduction".. *Seventeenth Century Essays* (New York: Scribner's Sons, 1926), pp. V-XXXIX.
- Zum Felde, Alberto. "Introducción". *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: Los ensayistas* (México: Guaranía, 1954), pp. 7-22. Zum Felde usa el término "ensayo" en el sentido de prosa de ideas; por lo que en su exposición hace referencia únicamente al contenido. No considera el aspecto teórico del ensayo).