

El género que vino de la modernidad: El ensayo

MIGUEL GOMES*

How can we know the dancer from the dance?
W.B. Yeats, "among school children".
The reader became the book...
Wallace Stevens, "the house was quiet..."

I

No me propongo hablar de todas las acepciones posibles del término "modernidad" en el contexto latinoamericano, sino de una muy específica, vinculada a la valoración que desde los años setenta del siglo XX se hace del momento *modernista* hispánico. Octavio Paz, que lo describe como el "verdadero romanticismo" en lengua española, le atribuye, así, un elemento que él ha ayudado a asociar íntimamente a la comprensión de las letras modernas, que son "sinónimo de crítica y se identifican con el cambio" (*Los hijos del limo*: 50). Guillermo Sucre también influyó muchísimo en el fortalecimiento de esa perspectiva al señalar el carácter fundacional de la poesía modernista que, debido a la conciencia lingüística que promovió, desterró de nuestro orbe literario, por primera vez, las prácticas archivológicas, acumulativas y, por ello, tácitamente acríticas (*La máscara passim*). Ambos criterios son, sobra decirlo, sumamente coherentes; no obstante, podrían ser matizados y revaluados a la luz de otros géneros literarios pues, no lo olvidemos, el

*Miguel Gomes. Doctor en literatura, crítico, ensayista venezolano. Profesor University Connecticut-Storrs. U.S.A.

hablante de los textos de Paz y Sucre está interesado en conocer y dar a conocer únicamente la África del continente; el ensayista paciano, incluso, pone muy en claro su perspectiva particular, que es sin aspavientos la de "un poeta hispanoamericano"(9).

Hasta la fecha, sin duda, la definición que da el autor mexicano del arte moderno es una de las más eficaces: "No sólo es el hijo de la edad crítica, sino que también es el crítico de sí mismo" (20). Con esto, obviamente, se concibe un sujeto capaz de transformarse en objeto de su propia meditación. El modernismo, por cierto, logró hacerlo y a él se deben sólidas precisiones sobre el personaje del "artista" y su "oficio", expresadas tanto en poesía como en narrativa (Gomes, *El pozo*: 18-30). Luego del derrumbe de otros valores absolutos -Dios, la iglesia, la razón, la ciencia o la nación-, el arte ocupa un lugar central de la *imago mundi* modernista. Examinar la lírica, la novela o el cuento hispanoamericanos previos a duras penas revelaría un sistema estético tan elaborado¹. Pero si detuviésemos nuestra atención en el ensayo, género hoy día aún popular en todo el continente, pero con frecuencia soslayado por la crítica -menos por su importancia que por los problemas teóricos que plantea-, el panorama cambiaría quizá vertiginosamente: la modernidad de las letras hispanoamericanas dataría de la primera mitad del siglo XIX y sería prolongable hasta el presente.

El propósito de este trabajo es indagar tal posibilidad.

¹ No ocurre así en el Brasil, donde debemos una excepción genial, pero desafortunadamente aislada, no concebible en términos colectivos, a las últimas novelas de Machado de Assis, en tantos aspectos precursoras de la vanguardia, sobre todo por la recuperación imitativa del Tristram Shandy y su ludismo.

II

La posición del ensayo en la América hispana es privilegiada si se la compara con la del ensayo en Europa. En el "viejo" continente es el más joven de los grandes géneros, ya que su práctica formal y su teoría datan, si no de Montaigne, de la recepción admirativa, imitativa o polémica de su obra. Para los americanos, en cambio, constituye el primer género mayor no recibido a través de la cultura colonial: la lírica, el drama y la narrativa contaban en España con importantes manifestaciones que no se podían obviar, pero esto no ocurría con el ensayo, pues la metrópoli no desarrolla hasta casi finales del siglo XIX un cuerpo más o menos consistente y, sobre todo, colectivizable de apreciaciones o expectativas concernientes a ese tipo literario. Antecedentes, como es sabido, abundaban; con todo, no seguían conscientemente un modelo ensayístico de escritura, sino que se ceñían al tratado, la epístola filosófica, el sermón, la confesión y otras formas expositivas heredadas de la Antigüedad. La atención marginal prestada por escritores como Quevedo y Feijoo da Montaigne es sintomática: en los pocos pasajes en los que aluden a él jamás se problematizan sus hallazgos o proposiciones expresivas, o sea, sus observaciones sobre la escritura de ensayos; se menciona al filósofo, menos comprometido con las palabras que con las ideas.

Contrariamente, el primer clásico del ensayo hispanoamericano, Domingo Faustino Sarmiento, hacia 1851, aunque no nombre a Montaigne, lo parafrasea a quemarropa; si para el francés la escritura es "puramente un ensayo de mis facultades naturales" (*Essais* II, 10), para el argentino el *Facundo* es "ensayo y revelación para mí mismo de mis ideas". La preocupación metalingüística de ambos es similar y está expresada de una manera casi idéntica². Notemos, por otra parte, que

² A la noción de provisionalidad que tanto por el título como por mil y una alusiones Montaigne sugiere en su escritura, puede el lector sumar las palabras del *Facundo*: "Quizá haya un momento en que, desembarazado de las preocupaciones que han precipitado esta obrita, vuelva a refundirla en un plan nuevo..." (33); "He dicho en la introducción a estos ligeros apuntes..." (309); "Diera con lo que precede por terminada la vida de Facundo Quiroga [...], si, por conclusión de estos apuntes, aún no me quedara..." (340).

Sarmiento se concentró en géneros que para el canon hispánico de la época eran secundarios o inexistentes; esto puede explicarse al menos de dos maneras: una, el conocido rechazo de lo peninsular que demostró el escritor -la Guerra de Independencia estaba aún cercana en el tiempo-; otra, la aceptación del influjo romántico francoinglés, que se ejerció en la crítica demoledora de los usos y las concepciones clásicas del arte. Sea cual sea la razón de más peso, el resultado es el mismo: el ensayo sarmentino contribuye a inaugurar un género en Hispanoamérica, lo que, en un momento tempranamente posindependentista, creaba un espacio literario perfecto para la búsqueda de una identidad propia, emancipada.

Facundo comienza a conocerse en 1845 y su autor lo somete a pequeñas variaciones hasta 1874. Este, sin embargo, no es el único ciclo de escritura y reescritura importante para entender el nacimiento decimonónico del ensayo en Latinoamérica. Si Sarmiento es el "padre" reconocido e imitado³, el otro padre ha permanecido oculto hasta mediados del siglo XX, escasamente reeditado y mucho menos leído como escritor. Me refiero a Simón Rodríguez. Una de las pocas constantes de las definiciones del ensayo desde el Renacimiento hasta nuestros días es el carácter "experimental", no definitivo, del texto: el nombre mismo propuesto por Montaigne es sinónimo de "tentativa" o "prueba". Si algún experimento existe en las letras americanas del siglo XIX, éste es, por su ruptura desconcertante todavía para lectores actuales, el libro o los libros que Rodríguez denominó *Sociedades americanas en 1828*, publicado desde ese año hasta 1842 en distintas versiones.

Con respecto al montaignismo de Sarmiento, he recordado la aparición de un metalenguaje. *Sociedades americanas* es la obra más

³ Ecos de su modelo de composición (largas tiradas narrativas acompañadas de argumentación y análisis de costumbres) pueden percibirse en casi todos los países de Hispanoamérica en autores prestigiosos; un ejemplo: Juan Vicente González, con la *Biografía de José Félix Ribas* (1859). El Brasil tampoco será indiferente al influjo, notable en *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha.

audaz desde ese punto de vista en toda la historia americana, pues propone la invención de una escritura -semejante a la de posteriores juegos tipográficos vanguardistas tempranos y tardíos como el *concretismo* brasileño-, medita sobre ella y es la puesta en práctica misma de tales ideas.

Sorprende, ante todo, que un ilustrado como Rodríguez adopte una actitud transgresora, romántica, a la hora de expresarse. Pero este detalle es de esperar en un continente donde ambos modelos de pensamiento comulgan hasta confundirse gracias a los problemas comunes de la circunstancia independentista y posindependentista. Rodríguez sabe que será tomado por excéntrico, por eso se cuida de exponer rigurosamente su método: "al orador toca presentar sus Pensamientos bajo el punto de vista en que otros lo han de considerar", acota, y de igual manera

el *Escritor* tiene que *disponer sus Páginas* para
obtener el mismo resultado

luego el *arte de Escribir* necesita
del *arte de Pintar*.

(1840, 54)

Obsérvese que declara la certidumbre de ser escritor y participar en los quehaceres del arte. Por lo tanto, el campo de lo literario no le es ajeno. Su empresa es ideológica y gráfica -es decir, expresiva- y en esto se diferencia de la oratoria que dominaba los discursos expositivos de la época y hacía de ellos palabra utilitaria. Rodríguez, continuando su explicación, perfila una a una sus técnicas, en las que la lógica y la estilística están indisolublemente unidas. Esto puede constatarse en las nociones de "Paradigma" ("Ideas comparadas para / hacer sentir su conexión") y "Sinopsis":

un cuadro { en que se ve, en un golpe,
la conexión de varias Ideas
haciendo un pensamiento o varios.

(1840, 49)

Aunque también se hace presente cuando se habla del "Tamaño y la Variedad" de los caracteres, que indican los "TONOS", y de la separación y el aislamiento de las frases, que indican las "PAUSAS". Elipsis, guiones, llaves... todo este andamiaje, poco previsible antes en un texto de discusión cultural, política y sociológica, está respaldado por un aforismo explosivo: "La forma es un modo de existir" (1840, 36). Si, además, releemos que la necesidad del discurso aforístico se funda en que a los sabios hay que hablarles así, pues para ellos "las *sentencias* son palabras" (1840, 30), nos cercioraremos de que Rodríguez no cayó en las trampas del lenguaje escindido de la reflexión, sino que, para evitarlas, hizo de su pensamiento una escritura, lo plasmó -y esto no es tanto un juego de palabras- al pie de la letra: confundió voluntariamente contenido y continente. Lo literal no se separa de lo figurativo, ya que las principales figuras son los recursos visuales, en los que el tipo y la disposición indican la índole ontológica del concepto tratado, su importancia ética y sus relaciones de causa y efecto con las demás ideas en el lienzo de la página. La filosofía y la crítica literaria posestructuralista rotulan conjunciones semejantes como "retóricas"⁴; un ojo sagaz como el de Cioran las vio de otro modo: "Ejercitados en un arte de pensar puramente verbal, los sofistas fueron los primeros que se dispu-

⁴ Véase la definición del término que maneja James Arnt Aune: "En contraste con el intento filosófico de fijar significados para las palabras, hay otra manera de hablar sobre el lenguaje y el mundo en la cultura occidental que ha estado más consciente de la forma en que escritura y habla parecen ocupar un rango más o menos autónomo frente al universo material o social. Esa manera puede denominarse tradición retórica" (Cherwitz 245). O la definición que han empleado otros estudiosos célebres, más involucrados en la crítica literaria (Culler 107 ss).

sieron a meditar acerca de las palabras [...]. El artista que reflexiona acerca de sus medios está, pues, en deuda con ellos" (107). Retórica o sofisma, la empresa de Rodríguez avanza aún más allá, al sustentar todo su discurso sobre el lema americanista de "o *Inventamos* o *Erramos*" (1842, 47): "inventar" para rescatar al continente del caos en que estaba sumergido es un designio que se empieza a concretar desde el libro que lo predica, muestrario de invenciones lingüísticas, palabra "nueva" para una cultura que ha de ser "nueva". Las fusiones continúan incluso cuando el "ensayo" escrito se traslada al "ensayo" exterior, experimento situado en América, arte americano puesto en circunstancia:

La JENERACION PRESENTE

debe leer esta obra para *CRITICARLA*

La que empieza su carrera

debe hacerse cargo del plan, para

EJECUTARLO en calidad de *ENSAYO*

(1840, 64)

La originalidad del Mundo Nuevo, para Rodríguez, se traduce en elocución novedosa, como hemos visto, y esa convergencia de universo y lenguaje -importante: no casual, aporía traicionera, sino calculada, lúcida- constituye un proyecto "moderno" desde dos ángulos distintos: por su condición crítica, pues somete a prueba tanto las palabras como las cosas, y por su pasión transformadora, dedicada de lleno al cambio -se desea modificar el mundo partiendo de un verbo que también está sujeto a metamorfosis. El arte ilumina el entorno, no es un mero reflejo de éste: la forma entrevista por Rodríguez, un modo de existir, problema vital, no lo olvidemos, se instala entonces en un sistema donde lo transitivo rige el decir: un género específico se convierte en alternativa crítica y manifestación de una reforma... De esta manera, podríamos concluir que en el campo del ensayo, a diferencia de lo que aconteció en la poesía, Hispanoamérica sí tuvo un "verdadero romanticismo" previo a la rebelión modernista.

*América como problema verbal, consustanciado una y otra vez con la forma "ensayo", no es propiedad exclusiva de Sarmiento o Simón Rodríguez, aunque en ellos, asimilado casi siempre a la discusión acerca del progreso, al afán de modernidad, de romper con esquemas literarios y sociales tradicionales, encuentre a sus defensores más atrevidos. Andrés Bello también vio en la salud de una "lengua americana" la salud política continental. Pero sobre todo Manuel González Prada, en sus *Páginas libres* (1894), cierra tajantemente el primer ciclo hispanoamericano de descubrimiento simultáneo del ensayo y del poder retórico oculto en la escritura. Notemos que la conciliación del mundo extra e intraliterario comienza en el título del libro, en que el ejercicio de una literatura emancipada del lastre colonial propone, sutilmente, una visión reformadora de los problemas del Perú y de los otros países de la región. "Carecemos de buenos estilistas, porque no contamos con buenos pensadores, porque el estilo no es más que sangre de las ideas" (102): de esta corporeidad que comparten res y verba no es difícil pasar a la asociación posterior, amparada por el nombre del padre del ensayo:*

Montaigne gustaba de un "hablar ingenuo i simple, tal en el papel como en la boca, un hablar succulento, i nervudo, corto i conciso [...]". Hoi gustaría de un hablar moderno [...]. Aquí, en América i en nuestro siglo, necesitamos una lengua condensada, jugosa i alimenticia, como extracto de carne; una lengua fecunda como riego en tierra de labor [...]; una lengua democrática que no se arredre con nombres propios ni con frases crudas como juramento de soldado; una lengua, en fin, donde se perciba el golpe del martillo en el yunque, el estridor de la locomotora en el riel, la fulguración de la luz en el foco eléctrico i hasta el olor del ácido fénico, el humo de la chimenea o el chirrido de la polea en el eje.

(182)

Este pasaje no pertenece a un futurista italiano del siglo XX, pero se regodea en chimeneas, poleas y locomotoras antes que en ninfas, princesas o faunos. Es un peruano el que escribe en 1889 y da a las palabras el mismo poder creador que les conferirían decenios después *imagists*, creacionistas o ultrafistas. Emplea desenfadadamente el término "moderno" y Montaigne, el escéptico, es para él una autoridad -irónica- en lo que a reflexión sobre el lenguaje se refiere. El primer paso en la busca del ideal "democrático" era el acceso a un discurso que lo fuera, y estas páginas montaignistas ya disfrutaban de tal condición desde la puesta en práctica inclusive de una liberación personal de la ortografía, una ortografía "ensayada".

III

¿Cuál fue el lugar del género que aquí nos ocupa en la cosmovisión del modernismo? Si se acepta que la analogía simbolista era uno de los centros del ideario que desarrollaron prolijamente los autores americanos de fines del siglo XIX y principios del XX, ha de entreverse entonces la posibilidad de que el ensayo haya sido el campo de tanteo y prueba más osado de la época. Las razones son obvias: primero, por su juventud relativa, que explica en parte sus ambigüedades formales y la escasez de sus preceptivas; segundo, por los paradigmas decimonónicos de que disponían los modernistas: de la informalidad a lo amorfo, este tipo de escritura fluctuaba entre el tratadismo, el manifiesto, la novela y sumas verbales inclasificables como las de Sarmiento o Simón Rodríguez. En otra oportunidad me he detenido largamente en este hecho (*Poéticas* cap. IV): en el ensayo lo diverso se encontraba y lo que el público concebía como novelesco podía convivir con la investigación sociológica o biográfica. Por algo, Rufino Blanco-Fombona, hacia 1917 -en su libro *Grandes escritores de América-*, intentaba definir el *Facundo* comparándolo con un toro alado de rostro humano, como los esculpidos en la antigua Mesopotamia: esta metáfora, casi extraída de un manual de zoología fantástica, desde entonces, ha gozado de gran vitalidad, muchas variaciones y ha pasado de generación en generación entre nuestros ensayistas, al punto de que

Alfonso Reyes habla del ensayo como de un "centauro de los géneros" (*El deslinde*) y, muy recientemente, José Miguel Oviedo se refiere a él como a un "camaleón" (11). Conviene, por ahora, tener en cuenta que se hablaba de un discurso donde Los contrarios coincidían, donde lo "otro" dejaba y no dejaba de serlo para figurar en una síntesis. Los absolutos, nietzscheanamente, se debilitaban: los tipos literarios, por cierto, podían considerarse dentro de esas categorías. Poemas en prosa, cuentos poemáticos, poemas narrativos: todas estas supuestas mezclas abundaron en el modernismo, pero el acto de mezclar estaba dado de antemano, como parte de su repertorio histórico reciente, en el ensayo. Este facilitó a Darío y los suyos la reacción contra la claridad y los encasillamientos perfectos de la academia y su neoclasicismo institucional. Notemos que, salvo pocas excepciones, los escritores modernistas más prestigiosos comparten el cultivo del ensayo, aunque no se encuentren en otros géneros. Para ellos, el terreno estaba preparado desde mucho antes. Si hacia 1815 el chileno Fray Camilo Enríquez, como una rareza, había empleado el término *Ensayo* para titular uno de sus escritos expositivos⁵, para el decenio de los setenta la palabra circulaba libremente: buena prueba es su uso en las notas que Juan María Gutiérrez agregó a las *Obras completas de Don Esteban Echeverría* al describir ciertos trabajos de éste, como "Fondo y forma en las obras de imaginación". Por otra parte, si en 1840 el panameño Justo Arosemena insiste en llamar "ensayo" a una obra tentativa como sus *Apuntamientos para la introducción a las ciencias morales y polí-*

⁵ "Ensayo acerca de los sucesos desastrosos de Chile". No es Henríquez, con todo, el primer hispanoamericano en usar el término en su acepción genérica moderna (que es, esencialmente, la montaigniana). Ya antes lo había hecho, por ejemplo, Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, en su "Ensayo sobre determinar los caracteres de la sensibilidad", publicado en *Primicias de la Cultura de Quito*, 2 (19 de enero de 1792). Poco después, también, se empleaba con el mismo sentido en un trabajo aparecido en el *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*, 244 (13 de mayo de 1796): 1441-2; 245 (20 de mayo de 1796) 1443-7.

ticas, a la que también caracterizará en el prólogo como "obrita" y humilde "opúsculo", en 1864 ya distinguirá otro escrito suyo como "estudio" (me refiero al *Estudio sobre la idea de una liga americana*) y eliminará la subjetividad de su escritura anterior, creando así explícitamente una oposición que delata perfecta noción genológica de diferencias entre el ensayismo y la rigurosidad del discurso extraliterario⁶. En la segunda mitad del siglo XIX existen semanarios abiertos a las letras que se titulan *El ensayo* -en Guatemala y Cuba- y, poco después, en los albores del siglo XX se reconoce a voces el papel "literario" del más importante de los ensayistas del momento: José Enrique Rodó.

Se ha hablado demasiado de *Ariel* (1900), pero la crítica pocas veces se ha detenido a pensar que el único "libro", es decir, el único volumen unitario concebido por el escritor uruguayo fue, más bien, *Motivos de Proteo* (1910). En él, me parece, puede verse mucho más claramente toda la concepción ético-estética modernista del autor pues, no lo olvidemos, está dedicado a un dios tutelar: una entidad cambiante,

⁶ Dice Arosemena en la introducción al texto de 1840: "A poco de haber emprendido la carrera de las letras, noté la falta de una obra que contuviese la exposición analítica de los hechos de la ciencia del gobierno, o sea, la política. De aquí fue que me consagré a su redacción, penetrado de que todo ensayo en cualquier materia es luego seguido por otros, hasta que al fin se llega a la perfección en el ramo antes poco conocido [...]. He aquí el origen de esta obrita [...]. Los primeros ensayos como el presente necesitan auxilio y protección para que no desmayen sus autores; pero tan lejos estoy yo de considerarlo completo, que justamente porque no lo estimo como tal es que le he dado el título de *Apuntamientos*. Únicamente, pues, como primer ensayo es que pido para estas páginas indulgencia..." (Zea 1: 26-8).

Compárese tanta subjetividad y "yo" con el "nosotros" casi impersonal y científico de la obra de 1864: "Nada más natural que la idea de unión por pactos entre Estados débiles independientes [...]. Por eso la historia presenta numerosos ejemplos de tentativas más o menos felices para realizar semejantes uniones [...]. Hay pocas secciones territoriales sobre nuestro globo mejor designadas por la naturaleza para una confederación que la península italiana [...]. ¿Por qué no lo es ni lo ha sido jamás? Semejante cuestión, resuelta con exactitud a la luz de la filosofía política, serviría para ilustrar a los gobiernos y los pueblos americanos..." (Zea 2: 457-8).

no identificable con formas estables, lo que se corresponde con una "transustanciación" continua, tremendamente escéptica y crítica de los valores. De Nietzsche y Rodó podría decirse demasiado. Resulta más urgente, no obstante, verificar que un *ethos* proteico supone ante todo la capacidad de percibir la otredad y asimilarla:

Es verdad, ¡cuán varios y complejos somos! ¿Nunca te ha pasado sentirte distinto de ti mismo? ¿No has tenido nunca para tu propia conciencia algo del desconocido y el extranjero? ¿Nunca has hallado en ti cosas [...] como de otro que tú? "

(93)

Yo soy otro, esto es aquello: las correspondencias infinitas rigen el universo del modernismo tal como lo presentan Rodó y varios ensayistas influyentes de entonces⁷. "Incapaz de concreción", "formas del mar", "movimiento y cambio" (61-2): de todas estas maneras puede entenderse a Proteo. Pero, más curioso aún, aún, la voz ensayística de Rodó apunta la existencia del "inconsciente" (65); del diálogo necesario, hecho a conciencia, con ese "otro" surge la transformación:

Mientras vivimos está sobre el yunque nuestra personalidad. Mientras vivimos, nada hay en nosotros que no sufra retoque y complemento. Todo es revelación, todo es enseñanza, todo es tesoro oculto en las cosas; y el sol de cada día arranca de ellas nuevo destello de originalidad. Y todo es, dentro de nosotros, según transcurre el tiempo, necesidad de renovarse, de adquirir fuerza y luz nuevas...

(65)

⁷ En *Los raros*, por ejemplo, la analogía "yo soy como los artistas de los que hablo" está insinuada muy discretamente desde el prólogo confesional de 1905. En cierta forma, el personaje "Darío, el raro" fue creado por Darío mismo a través de este libro.

Fijémonos en qué consiste la "modernidad" rodoniana: es la de los modernistas, sin duda, puesto que se edifica sobre operaciones analógicas que transfiguran; pero el paso de lo viejo a lo nuevo, el aliento rupturista, es enfocado como tradición que permite al tiempo fluir y, con él, al ser: es un fenómeno tan colectivo como individual. él ensayista propone visualizar cambios en todas partes, incluso en la escritura, que se echa a andar con la siguiente observación:

No publico una "primera parte" de *Proteo*: el material que he apartado para estos "Motivos" da, es compendio, idea general de la obra, hartamente extensa [...] para ser editada de una vez. Los claros de este volumen serán los contenidos del siguiente; y así en los sucesivos. Y nunca *Proteo* se publicará de otro modo que de éste; es decir: nunca le dará "arquitectura" concreta, ni término forzoso; siempre podrá seguir desenvolviéndose, "viviendo". La índole del libro [...] consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo "devenir", un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.

(59)

En el postulado que recibimos como primera lectura posible del volumen sobresalen varios elementos: el fragmentarismo; la pluralidad digresiva; la vaguedad formal, sutil y capaz de apropiarse de todo. Destaca, sin embargo, la metáfora en la que "vida" y "libro" se confunden, lo que propicia, asimismo, que confundamos la ética con la estética: el deslinde de lo verbal y lo ideológico se hace inadmisibles. El modelo ensayístico modernista insta una perspectiva creadora tan retórica como el modelo que hemos entrevisto en el primer período poscolonial. Como antes, la retoricidad es aquí consecuente, tramada, lo que compromete a esta escritura con una práctica lúcida de la crítica orientada en todas direcciones: hacia "fuera" y hacia "dentro".

Siguiendo la conclusión de *Motivos de Proteo*,

el alma del paisaje [que veo desde la ventana] me da el alma de la última página [...]. Mi alma misma se reconoce en la pintura de la naturaleza [...]. El libro y ella son uno: un libro que se escribe, o es papel vano, o es un alma que teje con su propia substancia su capullo [...]. Criaré alma nueva en recogimiento y silencio [...] y, si llegada la sazón, la juzgo buena [...] sabrás entonces cuál es mi nuevo sentir, cuál es mi nueva *verdad*, cuál es mi nueva palabra.

(313)

Reparemos en la diferencia abismal que hay entre el mero mimetismo y esta identificación de cosas y palabras: no hay copia aquí, hay fusión de universo y escritura, concebidos en un mismo plano jerárquico. El texto está y es en todos los rincones de la creación; la mirada del ensayista reconoce que la escritura posee una esencia similar a sus referencias. La verdad es la voz que la dice; el alma no puede separarse del cuerpo y el fondo, en fin, depende de la forma... Noventa años después algunos posestructuralistas, sin saberlo casi siempre, fatigan todavía esas intuiciones del modernismo.

*Con el patron ensayístico de aquel movimiento, en los primeros decenios del siglo XX, coexiste otro extremadamente afín, aunque encaminado con más firmeza al examen de lo americano. Si nos detenemos en uno de los nombres fundamentales de este tipo de ensayo y de la historia del género en el continente, Alfonso Reyes, descubriremos, pese a una oblicuidad mayor, estrategias similares a las empleadas por Rodó. En las páginas iniciales de *Visión de Anáhuac* (1917) podemos ver formulada una retórica novedosa en la que el objetivo aparente del texto -"ver", "pintar" a América- se iguala a "entender". Para Reyes, al parecer, la división percibida por Platón entre poesía y filosofía no tiene ninguna validez, ya que la comprensión sabia puede encarnar en la represen-*

tación artística. El segundo párrafo del ensayo es una écfrasis, la descripción de una obra plástica: las estampas que ilustran la recopilación que Giovanni Battista Ramusio, en el siglo XVI, denominó *Delle Navigazioni et Viaggi*. Enseguida, se pasa a hablar de lo que los "ojos de Europa" y los "nuestros" captan de América, de su naturaleza, su paisaje, su índole, que está, por cierto, condensada en la atmósfera "nítida" de Anáhuac, cuyo "dibujo" es armónico y está imbuido de éter "luminoso"(5). Las variantes imaginales de la "visión", súbitamente, hacia el final de esta primera parte del texto, se manifestarán como algo más que facultad sensorial:

Ya lo observaba un grande viajero [...] que resucitó en su siglo la antigua manera de adquirir la sabiduría viajando, y el hábito de escribir únicamente sobre recuerdos y meditaciones de su propia vida: en su *Ensayo político*, el Barón de Humboldt notaba la extraña reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central, donde el aire se purifica.

Tanto "observar" como "notar" son verbos en los que percepción, representación y reflexión se funden, y de aquí hasta el final de la pieza la voz ensayística se encargará de reafirmar dicha amalgama: "en aquel paisaje [...] los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación". La tierra americana tiene "líneas": verla, pintarla, equivale no menos a leerla. De la vista y la copia desnudas -la mimesis del arte clásico- se llega a una aleación de palabra, cosa y análisis: escribir sobre América es crear a América. No olvidemos el cierre de *Visión de Anáhuac*: "El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común". Las textualidades son casi infinitas: vivir en el mundo, expresarlo y comprenderlo se confabulan en una sola actividad.

Otra cultivadora notable del ensayo americanista de principios del siglo XX, Gabriela Mistral, puede ampliar para nosotros las complejidades del modelo genérico del momento, en sus dos vertientes:

modernista y mundonovista. En efecto, al analizar la labor de otro escritor, recurre a tics que se perpetúan en casi toda su escritura y muestran bien el sistema de preferencias de la ensayista: "Martí salta a nuestros ojos con el cuerpo entero de su estilo" (281); "sus adjetivos son, en la prosa, táctiles y embadurnados de color y yo pienso que nadie entre nosotros llevó más lejos la ceñidura del apelativo a la cosa" (287); "hay que llamar al cubano hombre leal [...] por haber llevado el resuello de la tierra y haber vaciado la cornucopia de una geografía a lo largo de toda su obra" (289). Eso, poco más o menos, es lo que define como "tropicalismo" martiano y podría aplicarse a sí misma en otros términos, pues en sus ensayos Mistral intenta también insertar la cosa en la palabra y viceversa a través del expediente visual, que tan aptamente aprendió de su admirado Reyes (341 ss.); el ideario americanista de la escritora, en consecuencia, se manifestó una y otra vez gracias a metáforas plásticas: como "siluetas", "relieves", "croquis" o "estampas" tituló innumerables ensayos que intentan retener en el interior de las palabras la experiencia sensorial del exterior. El modelo genérico mimético del mundonovismo engendraba un ensayo captador de lo americano y considerado "americano", en curioso círculo raciocinador, por esa misma razón.

IV

Los ensayismos que surgen posteriores al modernismo y al mundonovismo son vastos, casi inabarcables en conjunto. Existen nombres y coyunturas claves, sin embargo: Borges, Lezama, Paz; la vanguardia, el existencialismo, la recepción de lo que en Norteamérica y Europa se ha denominado "Posmodernidad". No incurriré en la ingenuidad de declararlos como exploradores y exploraciones de lo moderno pues, como he intentado hacer ver, ya son incluso deudores de una tradición que se inicia tempranamente en el siglo XIX. De hecho, las rupturas que implican sus obras y afiliaciones invariablemente rescatan algo, a diferencia de ciertas vanguardias europeas que anhelaron partir de cero, de una nada original. La Argentina literaria de Borges es

tan metafísica como gauchesca; Paz relee a Sor Juana desde una perspectiva presente y, por otra parte, lo hemos recordado ya, ofrece el paradigma de los modernistas como fundación de la lírica contemporánea en español; Lezama, no es necesario decirlo, conjuga Colonia y contemporaneidad en los avatares compartidos del barroco americano.

Luego del momento modernista-mundonovista el carácter deliberadamente retórico del ensayo continental perdura. Cualquier pasaje expositivo de Lezama podría probarlo:

La espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora, [sic] se amigaban bien por tierras nuestras, porque mientras en España las dos gárgolas mayores venían recias de la tradición humanista, en América gastaban como un tejido pinturero, avispón del domingo que después precisamos aumentando y nimbando en la alabanza principal.

(83)

Un período como el anterior, si bien raya en lo ininteligible y la sola pirotecnia verbal, es, con todo, tremendamente significativo, ya que constituye una prédica hecha a través de la forma. Nos enfrentamos sin mediación a lo que el ensayista propone como "la expresión americana": no es posible, en ella, desgajar lo explicado de la explicación. En efecto, las dificultades de traducir un ensayo de Lezama a otra lengua serían idénticas a las de una traducción de su poesía.

En *El pecado original de América*, que Héctor Murena publica por primera vez en 1954, daremos con una variante más temprana de esta adición. La voz ensayística argumenta desde el principio que ha de ocuparse no de la "historia", materia de científicos, sino del "destino" continental. La América sobre la cual medita es "sobrenatural", "inefable". Los enunciados, entonces, se resuelven de la única manera esperable, es decir, la mística:

Se alegrará [...] que hacemos de América una excepción mundial, que la arrastramos a la difícil situación de elegida. Y si por un lado debemos responder afirmativamente, por el otro tenemos que hacerlo en forma negativa. Porque América es una excepción mundial; pero no lo es, si se tiene en cuenta que cada continente, cada pueblo es también una excepción mundial...

(167)

La fórmula del pasaje anterior es "sí, pero no"... "que muero porque no muero". ¿Qué motiva esta lógica alógica, esta extraña dicción de lo indecible? El hecho que, según Murena, está en los orígenes mismos del ser americano: "la expulsión desde una tierra espiritualizada", o sea, Europa, "a otra sin espíritu" (159). Un crítico desconstruccionista experimentaría placeres también indecibles frente a esa dicotomía. Pero el contrasentido, sin embargo, desaparece cuando percibimos que el ensayista se hace místico para llenar el vacío espiritual que anuncia. Su palabra es el espíritu que anhela; si no, ¿qué sentido tiene hablar de ese modo en nuestro lado del Atlántico? Visto así, hay menos pesimismo de lo que se cree en Murena, ya que el abismo del alma americana empieza a colmarse a partir del instante en que nos embarcamos en la meditación de sus interrogantes. Escribir y leer *El pecado original de América* hace presente lo ausente, contribuye religiosamente a absolver la culpa que, según se nos dice, sentimos en nuestros orígenes.

Para concluir, dos casos fascinantes. Una de las tendencias más notables del nuevo ensayo hispanoamericano es su aprovechamiento de formas extraliterarias testimoniales. La moderna relectura "literaturizadora" de las antiguas crónicas de Indias tiene mucho que ver con este gesto. Pero no pretendo ahora esbozar génesis de ningún tipo, sólo hablar de las consecuencias de una renovada estética flaubertiana de la "presentación". En un pasaje de *El entierro de Cortijo* (1983) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá podremos constatar el enfrentamiento entre un modelo del ensayo, el "pensante", que amenaza con canonizarse, y otro, el "vidente":

Es notable: este entierro ya está desenfocado [...], puro vacilón lumpen Avenida Puerto Rico. Hay que inventar nuevas categorías para describir esto. *El plebeyismo* que intenta analizar José Luis González es un mero decir, un mero decir... Por aquí, a mi lado, este blanquito de gafas oscuras, gorra de palafrenero y barba rojiza, sostiene bajo el sobaco la pandereta emblemática del plenero; criado con los Beatles luego [...] dio un salto decisivo en el proceso existencial [...] y descubrió su verdadera vocación de conguero...

(85)

La alusión a *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (1980) de González no es caprichosa: la voz ensayística, que asume la *persona* del mirón, del testigo, pone en contraste una "palabra" que considera reflexiva con lo que, astuta, retóricamente, hace pasar ante los ojos del lector como la "cosa" en carne viva. La oposición, pese a todo, se convierte en comunión al describirsenos -reflexiva, indicialmente- un ejemplo concreto del mestizaje caribeño: el "blanquito conguero". Como en Reyes, el acto de ver y de presentar lo visto *de cierta manera* supone forzosamente el acto de entender, pues la escritura sensorial contiene al mundo y es contenida por él. Así como el cadáver de Cortijo, es decir, su cuerpo *presente*, es "inquietante, precisamente por el hecho de que la ausencia no acaba de cumplirse del todo" (11), este discurso trata de presentarnos un mundo que está en él, aunque sepamos que escribir y leer constituyen aboliciones del entorno.

La empresa ensayística de Francisco Rivera es el último ejemplo que mencionaré. Si José Miguel Oviedo, entre otros, ha visto en ella, hasta 1981, un "influjo de la *nouvelle critique* francesa" (143), el vuelco que ha dado el escritor venezolano, sobre todo desde *Entre el silencio y la palabra* (1986), resulta impresionante, en particular por la maestría con que asume la meditación biográfica de la literatura, en tantos sentidos descartada y difamada por el estructuralismo. La de Rivera, sin duda, es una audacia típica de este final de siglo, que pone a prueba

ciertas "certidumbres" absolutas a las que algunos pensadores modernos parecen haber llegado. El elemento subversivo del discurso biográfico al que nos referimos radica en que el "autor" estudiado es el vehículo por el que la comunión crítica con el "otro" del ensayista se consuma. En "Malcolm Lowry: el eterno adolescente", una de las piezas de *Entre el silencio...*, la distancia ética que poco a poco se adopta respecto de un destino trágico, una vocación creadora frustrada, se hace patente también en el interior de la subjetividad hablante:

Un año después de mi llegada a los Estados Unidos, recuerdo haber leído [...] una narración [...] cuyo autor, totalmente desconocido para mí, era Malcolm Lowry. El texto me atrajo mucho [...]. Han transcurrido ya casi tres décadas de esa lectura. En noviembre del año pasado la exhibición de la película de John Huston basada en *Under the Volcano* volvió a despertar mi curiosidad [...] y quise leer la biografía [de Lowry] de Douglas Day [...]. Apenas había leído unas páginas, cuando me percaté de que [la leyenda de un genio] había servido para enmascarar una de las existencias más estériles de este siglo...

(83-4)

Como se constatará por esta cita, escribir sobre la vida de Lowry resulta lo mismo que escribir, oblicuamente, acerca de la "vida" a la que debe el lector las páginas del ensayo. Y no se trata de una relación especular simple. Si se me permite el forcejeo con el título plutarquesco, nos encontramos con biografías que han dejado de ser paralelas, pues si una pertenece al "eterno adolescente", la otra es la del individuo que ha elegido madurar y envejecer, permitiéndose a sí mismo tener memorias para producir una obra, una escritura, lo que no consiguió el *puer* que se suicidó material y artísticamente a través del alcohol y el silencio. Poner por escrito "Malcolm Lowry: el eterno adolescente" implica ya practicar lo que la voz ensayística aconseja: oír

la vocación y seguirla. El análisis textual de la compleja psicopatología de Lowry es una anulación del antiejemplio y la proposición de una nueva alternativa: la de un escritor entregado de lleno, con pasión, a su destino de escritor. El decir de Rivera es, en no poca medida, lo dicho.

V

Cuando intentaba encontrar un título apropiado para estas páginas, poco antes de comenzar a redactarlas, barajé algunas posibilidades que creo oportuno salvar ahora: "Brevísima historia de un género moderno en un continente indefinible"; "Hispanoamérica y el ensayo: rastros de una modernidad"; "Modernidad, modernismos y ensayismos en la América hispana"... Mi decisión final ha dependido más de la brevedad que de otros criterios. Los ensayistas continentales se han interrogado siempre sobre qué es la modernidad y, principalmente, porque suele acarrear *imágenes mundi* eurocéntricas, sobre cuáles son las consecuencias de un ajuste de cuentas con ella. Muchas veces -y me parece que ésta es una de las principales ideas que se entresacan de lo aquí escrito- a este último temor la respuesta ha sido hacerse de un ser moderno a través de la duda. El apremio de los ensayistas americanos por hacer efectivos el "progreso", la "invención", la "transformación", la "revisión" o el "redescubrimiento" es un exponente claro de tal desconfianza, fundada en la autocrítica permanente que alcanza, en su extremosidad, los cimientos lingüísticos de nuestro conocimiento del entorno. Desde Sarmiento y Simón Rodríguez hasta los nombres más recientes se puede apreciar la continuidad de un legado crítico en que el objeto por entender es, indistintamente, el universo circundante y el lenguaje gracias al cual el escritor problematiza lo que tiene ante sus sentidos. La asunción de que todo lo dicho sobre uno repercute o, más bien, *comienza* en el otro es lo que he denominado "retórica", ampliando mucho la definición que del

termino nos ofrecían los antiguos⁸... Modernidad como crítica incluso de los medios críticos propios: en este sentido, ningún género cultivado en Hispanoamérica dispone de una trayectoria más añeja y sólida que el ensayo, jamás situado en una axiología pasivamente mimética, sino siempre activo, sea en su anhelo de transformación del entorno, sea en la proposición de una realidad en comunión indisociable con la escritura.

⁸ Hablando de los antiguos: Platón, en el *Cratilo* 384D, es de los primeros en contribuir con sus argumentos a una oposición que obsesionó a sus contemporáneos y que pasó de mil formas a la tradición occidental posterior. En términos actuales podría plantearse de la siguiente manera: ¿tienen las palabras un origen natural o un origen convencional (como se sabe, Aristóteles sería el defensor paradigmático de la primera postura; Platón, el de la segunda)? ¿Hay una relación entre la forma sonora y lo designado, o la unión de significado y significante es sólo un acuerdo social entre los hombres? Esa dicotomía no surge entre los ensayistas que hemos releído, pues espontaneidad y contrato se resuelven en sus proyectos de "discursos-cosas": el acto de escribir crea a conciencia una entidad distinta, la escritura; ésta, a su vez, permite constatar la existencia de su "contrario", el referente, que, de este modo, en un círculo infinito, nunca lo será del todo. Por naturaleza, lo dicho es lo hecho y viceversa -imposible deslindar semejante dualidad-; por convención, la voz ensayística suele proponer a sus lectores un código autorreferencial en el que participa también, como revelación o intuición, el fenómeno señalado previamente. Para que fuese válido el enfrentamiento en el ensayo americano de *phýsis* (naturaleza) y *nómos* (convención) habría de ser antes aceptable el de universo versus escritura; pero, como hemos advertido, ambigüedades sin número obstaculizan esta última distinción.

OBRAS CITADAS

- CHERWITZ, Richard, ed. *Rhetoric and Philosophy*. Hillsdale, N.J.:Lawrence Erlbaum Associates, 1990.
- CULLER, Jonathan. *Framing the Sign*. London: University of Oklahoma Press, 1988.
- GOMES, Miguel. *El pozo de las palabras*. Ensayos críticos. Caracas:Fundarte, 1990.
- . *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana [en prensa, 1995].
- GONZALEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres / Horas de lucha*. L. A. Sánchez, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- MISTRAL, Gabriela. *Materias. Prosa inédita*. Alfonso Calderón, ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.
- MURENA, Héctor. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- OVIEDO, José M. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1991.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- REYES, Alfonso. *Ultima Tule y otros ensayos*. R. Gutiérrez Girardot, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- RIVERA, Francisco. *Entre el silencio y la palabra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1986.
- RODO, José Enrique. *Ariel / Motivos de Proteo*. Carlos Real de Azua y A. Rama, eds. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

- RODRIGUEZ, Simón. *Sociedades americanas en 1828*. Facsímil de la versión de Valparaíso, 1840, y de la versión de Lima, 1842. G. Carrera Damas, ed. Caracas: Centauro, 1975.
- RODRIGUEZ JULIA, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. San Juan: Huracán, 1988.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. R. Yahni, ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. 1975. México: F.C.E., 1985.
- ZEA, Leopoldo, ed. *Pensamiento positivista latinoamericano*. 2 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.