

# **Taller de Expresión I**

(cátedra Reale)

curso 2020

# ***Ensayo***

**Edición**  
Analía Reale

# Índice

<b>El género ensayo</b>	<b>3</b>
Jaime Rest “Ensayo”.....	4
Max Bense “Sobre el ensayo y su prosa” (fragmento).....	5
Liliana Weinberg, “De la voz al género”.....	10
Beatriz Sarlo, “El instante y sus visiones”.....	12
Umberto Eco, “La estrategia de la ilusión”.....	15
<b>El ensayo y la academia</b>	<b>18</b>
Beatriz Sarlo “El país de no ficción”.....	19
Jorge Larrosa, “El ensayo y la escritura académica”.....	21
<b>Retórica del ensayo</b>	<b>33</b>
Los planes textuales.....	34
La puesta en texto del ensayo: acerca de algunas figuras retóricas.....	41

# **El género ensayo**

# Ensayo

El ensayo es una composición expositiva, preferentemente en prosa, que suele proporcionar información, interpretación o explicación acerca de un asunto tópico, sin incluir procedimientos novelescos o dramáticos. Pese a esta última observación, cabe añadir que el ensayo posee una gran aptitud mimética y a menudo se confunde con el cuento, el diálogo o inclusive la biografía, la historia, la ciencia o el discurso moral. Su extensión, como en el caso del cuento, generalmente es limitada; pero a veces no es la dimensión sino la actitud la que define la naturaleza del ensayo, de modo que obras tan extensas como el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento o la *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada admiten ser incluidas en el ámbito específico de este género. Tal vez el ensayo existió siempre y sea lícito otorgar este nombre a ciertas piezas de Platón, a los tratados morales de Séneca, a *Los oficios* de Cicerón o a ciertos escritos de San Agustín; sin embargo, la denominación parece originarse en el advenimiento de una interpretación científica de la realidad, en la que el ensayo —como su nombre lo indica— presupone una formulación provisional, ni definitiva ni verificada, de las opiniones que enuncia. Confirma esta presunción el hecho de que en la nomenclatura literaria el término *ensayo* en su acepción moderna haya surgido en el Renacimiento, cuando fue adoptado por Michel de Montaigne y por Francis Bacon. La mención de estos dos autores, por lo demás, permite formarse una idea de la elasticidad y amplitud que admite el ensayo, que puede ser comparativamente extenso, subjetivo y errático, en uno de sus extremos, y breve, conciso, objetivo y riguroso, en el otro. Sean cuales fueren el tono y la dimensión del ensayo, éste debe resultar persuasivo y ha de crear en torno del lector una especie de sortilegio verbal, lo cual significa que el texto tiene que revelar ciertas virtudes de escritura y cierta cualidad de estilo que convierten a este género en uno de los ejercicios más exigentes y decantados de la prosa. Por consiguiente, si las ideas que expone pueden juzgarse provisionales, lo que confiere al ensayo su fuerza de convicción y su carácter definitivo es la forma en que es utilizado el lenguaje, la tersura expositiva que logra capturar al lector mediante una suerte de efecto hipnótico. La difusión del ensayo, al igual que el notorio predominio del cuento moderno, se halla íntimamente ligada a la amplitud que la producción periodística fue adquiriendo en los últimos siglos; al respecto, cabe recordar que la producción más memorable de multitud de autores tuvo en su origen un propósito efímero, como material destinado a revistas o diarios de su tiempo. Ello ha sucedido con los ingleses Steele, Addison, Samuel Johnson, Charles Lamb, Thomas de Quincey, Chesterton, Max Beerbohm; con el norteamericano Emerson; con los españoles Larra, Azorín, Ortega y Gasset. En la América hispana el ensayo ha sido uno de los campos más fecundos de la literatura por el volumen comparativo de la producción y la importancia que ha exhibido, especialmente como instrumento de polémicas artísticas y políticas.

REST, Jaime; **Conceptos de literatura moderna**,  
Buenos Aires, CEAL, 1991.

# Sobre el ensayo y su prosa\*

Max Bense

Traducción de Marta Piña

[...] Hay un misterioso "Confinium" que se forma entre poesía y prosa, entre el estadio estético de la creación y el estadio ético de la tendencia, siempre permanece un poco cambiante en su modo de ser, pero abarca un conocido rango literario, porque a saber, el ensayo –expresión literaria intermedia de esta confinidad– radica entre la poesía y la prosa, entre la creación y la tendencia, entre el estadio estético y el ético.

Y así hemos abordado nuestro tema. El ensayo es un fragmento de prosa, pero no es un fragmento en el sentido de un fragmento pascaliano y no es una pieza de la épica en el sentido de la épica stendhaliana. El ensayo ofrece una confinidad, una realidad concreta autoexpresiva, así es él mismo una realidad literaria.

"Ensayo" quiere decir en alemán "intento". Nos preguntamos entonces, si al tomar la expresión "intento" en su significado ¿nos referimos a que una persona intencionadamente literaria intente escribir sobre algo, o si la escritura es sobre un asunto determinado o indeterminado en el carácter del intento, del experimento temático? Estamos sorprendidos de que la expresión *ensayo* sea un método experimental; se trata de escribir experimentalmente en él, y debemos hablar entonces en el mismo sentido que cuando hablamos de la física, la cual colinda con pulcritud similar con la física teórica. En la física experimental, para seguir con nuestro ejemplo, postulamos una pregunta respecto a la naturaleza, esperamos una respuesta, probamos y fallamos: la física teórica describe la naturaleza, donde las leyes de sus medidas demuestran resultados en forma analítica, axiomática y deductiva basados en necesidades matemáticas. Así se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien rueda su tema de un lado para otro, quien repregunta, palpa, prueba, quien atraviesa su objeto con reflexión, quien vuelve y revuelve, quien desde diversos lugares parte hacia él y en su atisbo intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema bajo la escritura deja ver en ciertas condiciones logradas. Quien intenta algo entonces en el ensayo, no es del todo la subjetividad escritural, no, ella provoca condiciones bajo las cuales un tema en su totalidad respalda una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer, se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se establece entonces una pregunta, si se experimenta con un tema. Vemos al respecto que lo ensayístico no reside sólo en la forma literaria, en la cual está integrada el contenido, el asunto, el manejo parece ensayístico pues aparece bajo ciertas condiciones. En este sentido habita en cada ensayo una fuerza o poder

---

\* **Bense, Max** (1910-1990) filósofo, matemático, físico y escritor. En su obra se expone ante todo con una filosofía de la técnica, la teoría del texto, la lógica y la semiótica. Bense nació el 7 de febrero de 1910 en Straßburg y estudió matemáticas, física y filosofía en Bonn, Köln y Basel. Fue profesor de filosofía de la técnica, teoría de la ciencia y lógica matemática a la Escuela Técnica de Altos Estudios de Stuttgart donde enseñó hasta 1976. A partir de 1967 editó *Semiosis. Revista para la semiótica y sus aplicaciones*. Entre sus publicaciones se cuentan *Las matemáticas y las ciencias* (2 tomos, 1946-1949), *Filosofía como investigación* (1947), *Existencia técnica* (1949), *Descartes y los siguientes* (2 tomos, 1955-1969), *Teoría de los textos* (1962), *Estética* (1965), *Semiótica* (1967), *Arte y contrato* (1970), *Signos y diseño: estética semiótica* (1971) y *El universo de los signos* (1983). Bense murió el 29 de abril de 1990 en Stuttgart.

de perspectiva en el sentido de Leibniz, Dilthey, Nietzsche y Ortega y Gasset. Reflejan un perspectivismo filosófico en el sentido que en sus observaciones ejercitan un punto de vista conocido en su pensamiento y su conocimiento. Quien leyera tan solo una reducida parte de los escritos de estos hombres, no negará el dominio de la veracidad ensayística. Se logra con Leibniz oculto bajo la correspondencia, con Dilthey a través de su apertura, se logra con Nietzsche en la capacidad aforística revestida, con Ortega y Gasset en la forma proyectada.

[...] ¿No es reconocible que todo gran ensayista es un crítico? ¿No es reconocible que todas las épocas, en las cuales el ensayo destaca notoriamente, son épocas altamente críticas? ¿Qué quiere decir eso?

Analicemos esta idea: en Francia el ensayo se ha desarrollado en dependencia con el meditado trabajo crítico de Montaigne. Sus indicaciones para vivir y para morir, para pensar y trabajar, para gozar y para llorar constituyen un espíritu crítico. El elemento bajo el cual se mueve la reflexión es el elemento de los grandes moralistas y escépticos franceses. El es una fuente espiritual de su tiempo, el inicio de una crítica protestantista a la dependencia de lo espiritual que corresponde totalmente a los siglos XVII y XVIII. De Montaigne a Gide, Valéry y Camus existe una línea. En Inglaterra Bacon descubrió el ensayo. Bacon escribió ensayos con los astutos pensamientos moralistas, escépticos y aclaratorios, todos de segunda intención en todos los conceptos. Todos lo llaman en el fondo: Swift, Defoe, Hume, W.G. Hamilton, de Quincy y Poe, pero también a los nuevos: Chesterton, T.S. Eliot, Strachey y otros. En Alemania vemos a Lessing, Moser y Herder, éste sobre todos en las "Cartas y adelantos de la humanidad", que simplemente representan la colección de ensayos en lengua alemana más significativa - empiezan y guían nuestra forma de literatura experimental. Cada uno sabe los sentimientos hacia la crítica que su obra contiene. Friedrich Schlegel, maestro de la crítica y del ensayo, lo señala como el tipo puro de la crítica y reconoce en ello a los protestantistas en un amplio sentido, y Adam Müller llama a "Lessing en su curso sobre el establecimiento de la crítica alemana uno de los portadores de la medida del espíritu crítico". Ya nos hemos referido a Dilthey, Nietzsche, Ortega y Gasset. Los siguen los más jóvenes: Gottfried Benn, quien produce a partir del expresionismo, Hofmiller como uno de nuestros primeros críticos literarios, Karl Hillebrand y Ernst Robert Curtius, quien queda claro que en los momentos actuales ha dejado brillar la visión mundial de un penetrante analista. Ernst Jünger, cuyos ensayos a la manera montagniana -serena, medio cínica, medio escéptica- experimenta con las cosas; Rudolf Klaber, el incansable, quien siempre una y otra vez desea elevar las condiciones histórico mundiales del entendimiento analítico; Thomas Mann quien por largos periodos vertió el aliento de la épica hacia el exterior en una diversidad temática, el arte, la historia, la psicología, la política, todo la abarca; finalmente los ensayistas austriacos de Kurenberger y Speidel hasta Karl Kraus, Hoffmansthal y Stoessl, quien ha dedicado a esta forma literaria incluso una teoría literaria, la que recuerda que "el instinto y la conciencia" se mecen en el ensayo con el mismo peso.

También es frecuente que el ensayo evada el saber crítico de nuestro espíritu, cuya alegría en el acto experimental simplemente es una necesidad de su ser artístico, su método. Queremos decir algo más: el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro intelecto. Entonces, aquel que critica, necesariamente debe experimentar, debe lograr condiciones bajo las cuales un tema se renueve con seguridad, incluso distinto de otro autor, y por sobre todo debe validar la vigencia de su tema, volver a intentar, y con certeza esto ya es el sentido de la variación reducida, cuyo tema vive una experiencia a través de su crítica. Se pudiera poner en marcha una crítica literaria, plantear reglas, principios, así como ha sucedido ya en la antigua poesía con otras categorías; ella debería expresar que en cada buena crítica hay una ley de conservación de variación mínima en el tema - pero esta variación nos sugeriría un lugar en el cual ya sea toda la grandeza o toda la miseria de los temas autoriales en cuestión estarían seguros-. De cualquier manera, y esto lo queremos dejar dicho, que la ley aquella de las modificaciones mínimas, bajo la cual el ensayista crítico trabaja, también es el método de su experimento. En este sentido contiene todo lo que cae bajo la categoría de pensamiento crítico: sátira, ironía, cinismo, escepticismo, caricaturización, etc. Así se verá, directamente a través de la preferencia del ensayo, que el crítico es natural en la confinidad entre la creación y el estadio estético por un lado, y por el otro entre la tendencia y el estadio ético. No pertenece a ningún estadio, sino a una confinidad y desde una perspectiva sociológica cabe expresar que es como el tipo entre las clases y como el gozo temporal entre los tiempos, allá donde se presentan o se preparan la abierta o interna revolución, la resistencia, la inseguridad, ahí encontrará sus amigos.

¿Qué se alcanza a través del ensayo? Ya lo dijimos. Pero ¿qué es seguro? Quiero decir que a través de la experiencia ensayística el contorno o el perfil de una cosa es seguro, el contorno del ser interno y externo, el contorno de "su ser Así" por sí. Además eso es por fin así, que en este hacerse seguro del contorno no hay fronteras substanciales, menos aún principales. El experimento ensayístico es incluso, en principio, independiente de la sustancia, del tema. Puede contener asimismo una heterogeneidad dada de la sustancia, se necesita entonces satisfacer una suma de aforismos prioritarios, sistemáticos o deductivos "que no se anden por las ramas". Esto no debe señalarse, sin embargo, como un parentesco con el aforismo. Ambas formas son diferentes tanto en su plenitud, como en su densidad, estilo y propósito; allá rige la agudeza, acá todavía la épica. Finalmente esto puede ser el sentido de la expresión de Hofmiller: luego el ensayo no es científicable, en donde la ciencia se define como la suma, el sistema de una declaración axiomático deductiva sobre un bien conocido ámbito temático, allá son posibles los tratados, no los ensayos. Mientras tanto, siendo que cada ciencia sostiene una postura concreta y ésta es también tema de la reflexión crítica, es posible que surja un ensayo científico. Tenemos en Alemania, Francia e Inglaterra suficientes ejemplos de ensayistas científicos. Basta mencionar las composiciones de Goethe sobre "El granito". Max Weber, uno de los últimos científicos naturales, quien nunca perdió el gran estilo, ha otorgado en ambos estudios "Política como profesión" y "Ciencia como profesión" ejemplos de ensayos científicos. Recuerdo también el lucidísimo ensayo de Heinrich Scholz sobre los teólogos y las organizaciones científicas de Adolf von Harnack, que por una situación de disparidad surgen con la gran biografía-Harnack de Zahn-Harnack. Las composiciones de Heisenberg sobre "El desarrollo y la mecánica cuántica" y "Modificaciones en la base de las ciencias naturales" son ensayos valiosos y vigentes de prosa científica en lengua alemana. Los ensayos históricos de Strachey contienen –todo dentro del espacio científico– los perceptivos rasgos anglosajones y son un verdadero experimento artístico literario. Bajo esta secuencia cabe razonar por qué en vez de plantear diferencias entre ensayo científico y ensayo literario, mejor no marcamos la diferencia entre los conceptos de lo bello-intelectual y lo refinado-intelectual.

Lo ensayístico bien formado desarrolla –fuera del distrito científico ligado al tema– la reflexión, más pendulante ésta, intuicional e irracional; no practica ciertamente la claridad, pero esta claridad no es la de la postulación abstracta, sino mucho más la de la verificación (también repaso, revisión) a través del espacio poético o intelectual al cual ha ingresado. Lo ensayístico bien pensado se desarrolla a partir de preocupaciones axiomáticas y definitorias en un tema casi determinado el cual pertenece a una ciencia, tiene una inclinación insegura hacia la lógica, elige el estilo de la razón clara –el cual nunca abandona–, analiza, se hace elemental, desgrana la sustancia –la cual sostiene en la variación experimental–. Se plantea la pregunta si no habrá una clase particular que la polémica ensayística deba añadir con la agudeza destructiva del ataque una variación al tema. No se presenta en el camino. Tratará naturalmente con todos los medios de traer el tema a una posición donde su fragilidad, su aventura (trad. literal: aventuralidad), su vigencia suicida realmente se accione. Además todos los medios son importantes, la contemplación bello-intelectual, tanto como el análisis refinado-intelectual. Lessing fue alguien con maestría, y casi todos los grandes polemistas de la literatura universal han practicado exitosamente el arte del polémico intento.

Así ya no es nada pesado decir el aspecto literario que se ha expresado sobre el ensayo y lo que su sustancia contiene. Se maneja en su entorno el resultado de un *ars combinatoria* literaria. Lo ensayístico es una combinatoria, un incansable generador de configuraciones en un determinado entorno. Todo lo que hay de uno u otro modo en la proximidad de este entorno, que constituye el tema del entorno, sostiene una posible existencia, entra en la combinación y origina una nueva configuración. La relación de la configuración, que habita en cada entorno, es el sentido del experimento y –en menor grado– la revelación definitoria del propio entorno es la meta del ensayo; mayormente es la suma de las circunstancias que lo rodean, la suma de las configuraciones en las cuales el ensayo se logra. También eso incluye un valor científico, que asimismo las circunstancias, la atmósfera en la que algo se desarrolla, se puede reconocer y expresar definitivamente al respecto. Así es la configuración de una categoría de reconocida teoría, y no es alcanzable en una perspectiva axiomática-deductiva, sino sólo a través de la *ars combinatoria* literaria, en la cual ha ingresado la postura del puro reconocimiento de la fuerza imaginativa. Que en esta fuerza imaginativa no surgen nuevos entornos (también puede entenderse como temas), sino configuraciones para los entornos, y las configuraciones no aparecen con necesidades deductivas sino experimentales. Todos los grandes ensayistas han sido combinadores y han poseído una extraordinaria fuerza imaginativa.

[...] La tendencia se expresa de maravilla en el ensayo. Quien tiene una tendencia es aquel que intenta, un intencionista. Así se cierra el camino de los pensamientos. Primero se experimenta abiertamente el tema en el esplendor de la combinatoria de relaciones e ideas, de imágenes y equivalencias; después reluce despacio la tendencia por la urdimbre de la ensayística literaria, y finalmente se apela desde el punto de vista de la tendencia y se postula al verdadero escritor –el verdadero literato en el sentido de Lessing– el intelecto, el corazón, que han pensado ocupar y guarecer algo. De este modo se entiende que una simple forma literaria como es el ensayo atraviese la cubierta estética y se convierta en asunto ético y existencial; se entiende que una categoría existencial, la del ensayista, fiel en imagen y método, se convierta en una forma literaria.

[...] El ensayo es un tipo de monólogo reflexivo y por lo tanto una forma dramática. La dialéctica está presente en lo experimental. La esencia formal e interna del ensayo no constituye más que una intención socrática, es decir postular experimentalmente o producir (generar) un tema experimental. Lo que tiene que ser dicho, no será la última palabra o una regla; será planteado mucho más desde el ojo



inteligente del lector en una especie de variación incansable del producto terminado; y será de tal modo, que por un lado responda a la demostración experimental de un efecto natural y por el otro a la producción (fabricación) de una bien determinada configuración en el caleidoscopio.

He dicho que el ensayo –como lo dice su nombre– experimenta, en concreto representa no otra cosa que la totalidad de un experimento. También he señalado que no puede tratarse un experimento sólo con ideas. Lichtenberg ya ha hablado de eso, que lo experimentable debe hacerse. En un ensayo verdadero se va todavía mucho más allá de este hecho estético. Ningún ensayo se atasca en lo estético, a pesar de que en el siguiente paso signifique el problema de una forma artística para la prosa. El ensayista se separa de cada teoría. El no es una teoría ni representa una teoría. Se mueve bastante en el espacio de lo concreto, conforme la redundante exigencia de Kierkegaard contra Hegel de "espacio y tiempo, y cuerpo y sangre". ¿Qué hace entonces? ¿Qué se establece como totalmente concreto en contra de una teoría? El hecho concreto. El ensayo engendra de manera consciente el hecho concreto de una idea reflejada en el propio ensayista.

Exponemos al final de estas consideraciones que no sólo queremos poner el dedo junto a la necesidad y seriedad de un género literario. No es el asma de los tiempos difíciles y volátiles lo que produce el ensayo; por la situación crítica en general, por la crisis que aumenta en la vida y en el espíritu, el ensayo se ha vuelto una caracterización en nuestras épocas literarias. El le sirve a la crisis y a su superación, en tanto que lleva al espíritu y a la inteligencia a nuevas configuraciones de las cosas, pero no es sólo el acento o una simple expresión de la crisis. Contiene del todo la posibilidad de una conclusión total de sí mismo, pues es una individualidad literaria. Cuando se le entiende como un arte de la popularidad, se le ha malentendido absolutamente. En aquello que es la sustancia, la esencia de la crítica figura la oposición entre lo popular y lo no popular.

## De la voz al género

EXISTE aún otro tema ineludible, verdadero tópico en la crítica del ensayo: el problema del género. Tras muchos años en los cuales predominó una aproximación "sustancialista" y un afán taxonómico, se ha pasado hoy a un enfoque pragmático y centrado en los problemas de la recepción y la nueva retórica. Walter Mignolo, por ejemplo, propone pensar el ensayo a partir de la existencia de una "comunidad hermenéutica" de lectores. Hay quienes, como Mónica Scarano, tratan al ensayo como forma discursiva, y piensan por tanto en su recepción a partir de las diversas instancias institucionales y no institucionales que lo decodifican como tal. Existen también críticos como Reda Bensamaia, quienes piensan al ensayo como acontecimiento escritural puro, en el cual autor y lector entran en la complicidad peculiar dada por la lectura misma y la permanente ruptura con convenciones exteriores al texto, y de allí que resulte posible pensarlo como antigénero o como género de construcción paradójica.

Es innegable que el ensayo, lejos de "replegarse" en el sistema literario, avanza y se expande hasta permear otras formas discursivas: ¿dónde acaba el ensayo y comienza la ficción en Torri o en Borges? Poesía, ficción, ensayo, constituyen un nudo apasionante en *Rayuela*. ¿Dónde acaba el ensayo y comienza la novela en Carpentier, Roa Bastos, Del Paso y muchos de los mejores autores de novela histórica? Milan Kundera considera la "invasión" del ensayo en la novela moderna como un proceso irreversible, mejor o peor resuelto por el narrador en los casos de Musil o de Broch. ¿Dónde acaba el ensayo y comienza la poesía en Machado? Muchos son ya los poetas-filósofos. ¿Dónde acaba la crónica y comienza el ensayo en Monsiváis o Poniatowska? La organización de *Los rituales del caos* obedece a una decisión autoral afín a la prosa interpretativa. ¿Dónde acaba el ensayo y comienza el artículo periodístico en Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa? Muchos de los mejores ensayos de Martí surgen al calor de la lucha política, y aparecen, como los de Darío, en carácter de corresponsalía. Una de las mejores y más recordadas caracterizaciones del ensayo, la de Alfonso Reyes, apareció publicada por primera vez en *Tricolor*. ¿Dónde acaba el ensayo y comienza el análisis antropológico en los trabajos de crítica cultural de Néstor García Canclini o Beatriz Sarlo? Existe en nuestro medio, además, una miríada de textos de crítica literaria que en la pluma de Antonio Alatorre o Ángel Rama alcanzan dimensión universal. Al estudiar fenómenos parangonables con éstos, Claire de Obaldia los atribuye a la expansión de un "espíritu ensayístico": el "ensayismo generalizado", nos dice esta crítica, puede ser contemplado de manera optimista por parte de los defensores del ensayo, o de manera pesimista por sus detractores, quienes ven en tal expansión una amenaza para la literatura, y ésta a su vez parecería "agonizar" víctima del "virus" ensayístico que contamina todo lo que toca. La autora misma siente que no es posible hablar del ensayo sino de un modo ensayístico, y considera que el ensayo es "literatura en potencia" y que se trata de un género marginal y contestatario, imposible de "domesticar" sin que se lo desvirtúe, y que no necesariamente está ligado por su origen al campo de lo estrictamente literario.

De la eclosión del ensayo dan cuenta también los observadores de librerías, particularmente las librerías norteamericanas, en las cuales abunda una clasificación de las obras a partir de las categorías de prosa "ficcional" y "no ficcional". En este segundo grupo cabe prácticamente todo: no sólo el ensayo, sino también las obras de divulgación superficiales y malas, las diversas formas de literatura intermedia y todo cuanto de aquí en más pueda ocurrírsele ventilar a la industria editorial.

Algunos tienen miedo al ensayo. Otros tienen fe en el ensayo. Parafraseando a Ítalo Calvino, diremos que nuestra fe en el futuro del ensayo consiste en saber que —a pesar de apariencias engañosas— hay cosas que sólo el ensayo, con sus medios específicos, nos puede dar. El ensayo lleva una firma: el ensayo es ejercicio de responsabilidad por la interpretación de la cosa pública. El ensayo es una puesta en valor: no es nunca ejercicio literario gratuito y neutral, sino antes bien examen de los más diversos temas desde el mirador del compromiso. El ensayo es interpretación: es ejercicio permanente de confrontación entre nuestros saberes y los nuevos datos que nos aporta la experiencia. El ensayo es diálogo, es mirada, es comprensión. El ensayo es ejercicio de memoria y de imaginación, y es siempre forma de recuperación de la comunidad perdida y restitución del sentido fracturado. El ensayo precisa de nosotros, sus lectores, para que se comprendan sus claves, sus guiños, sus debates, sus obsesiones, sus salvaciones: el ensayo, epifanía de sentido, nos necesita para que se produzca su milagro.

WEINBERG, Liliana; *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*,  
México, Universidad Nacional Autónoma de México  
y Fondo de Cultura Económica, 2001

# El instante y sus visiones

**Violencia, crisis, consumo, nación, identidades culturales, política, travestis, escuela, militares, cuerpo: estos son temas de *Tiempo presente*, el nuevo libro de ensayos publicados e inéditos de una de las voces más contundentes y a la vez sutiles de la cultura argentina.**

Beatriz Sarlo

Nunca sabemos del todo en qué mundo estamos viviendo. A veces las cosas aceptan algún principio de explicación y, ordenadamente, las ideas o los personajes quedan ensamblados en un dibujo para el que se puede encontrar un título. Pero no siempre la suerte juega de ese modo ni se encuentra un epígrafe que capture el significado de la foto. Es posible suspender la necesidad de llegar a un sentido ¿por cuánto tiempo? Al día siguiente de la explosión de las torres neoyorquinas, una chica me preguntó qué pensaba. No pienso nada y, como ella, me digo ¿qué pienso?

Hay que dar vueltas alrededor de lo que no se entiende. Brancusi escribió una frase genial: "Miren las esculturas hasta que las vean". Así de simple, todo dependería del tiempo que se le dé a las cosas para que ellas hablen. Por supuesto, esta no podría ser la perspectiva del político, pero quizás sea el privilegio que tienen los que escriben. Dar tiempo al tiempo, esa frase filosófica del sentido común.

Sin embargo, en otros momentos, quizás equivocadamente, pensamos que hay algo para escribir, a pesar de que nada es sencillo o precisamente porque nada es sencillo. En esos casos, algo nos invita a responder de inmediato, sin tiempo. Algo desafía nuestros reflejos. Se vive en la contradicción entre la necesidad del tiempo y la rapidez magnética de lo que está sucediendo ya mismo. La velocidad de la coyuntura arrastra a quien escribe en esta situación: escritura de sobrepique.

Se han hecho muchas definiciones del ensayo como género. Me gustaría proponer ésta: un ensayo es la escritura del acto de pensar sobre algo. Escribo porque quiero saber cómo es eso que estoy pensando y que no lograré saber si no lo escribo. Se piensa porque se escribe. La fórmula tiene su ironía.

Un editor de un diario o de una revista llama por teléfono y propone un tema; alguien, del otro lado, lo acepta como si se le hubiera ocurrido. Y en ese momento empieza a pensar. Poco después se da cuenta si puede o no escribir algo. No se trata de que tres o cuatro páginas aparezcan completas en la cabeza, sino de una especie de imagen (de holograma) de un texto, una miniatura desvaída a la que le faltan todos los detalles. Si ese mínimo volumen en flotación persiste, de todos modos, todavía nada asegura que haya un escrito. Quiero decir: la miniatura puede disolverse en cualquier momento, sin llegar a poner un solo dedo sobre el teclado de la computadora. Simplemente se desvanece como esas ideas que aparecen antes del sueño y, contradiciendo la felicidad nocturna, muestran su patética inadecuación a la mañana siguiente.

El mínimo holograma de eso que todavía no es nada (ni una idea, ni un texto) gira. Una historia real o imaginada se acopla, a veces precisando la miniatura, a veces contradiciéndola. Si es una historia en primera persona, el texto ya tiene un comienzo clásico: me pasó a mí lo que voy a contarles aunque después terminemos hablando de algo más lejano, y la primera persona retroceda como un animador que ya ha cumplido su función y nadie quiere que siga sobre el escenario. También la historia personal puede ser un comienzo del que luego se prescinde, tachado cuando se descubre que carece de todo interés salvo como impulso inicial del que hay que saber prescindir.

Como sea, después viene la escritura de un texto. En este punto, la longitud del escrito futuro es la clave de todo. No se escribe del mismo modo en cien líneas que en ochenta páginas. Incluso las mismas ideas son completamente diferentes. Se puede pensar para cien líneas y se puede pensar para ochenta páginas, pero la longitud es una dimensión decisiva. Esto lo aprendí en el más sutil de los formalistas rusos, Tiniánov.

Tengo ideas de cien líneas y, a veces, creo tener ideas de ochenta páginas sobre exactamente el mismo tema.

Quizá la prueba difícil para alguien que escribe sea saber cuál de sus ideas tiene cien líneas y cuál ochenta páginas. Y también podría pensarse que la verdadera audacia de alguien que escribe es contradecir el principio de la longitud y aplastar en cien líneas lo que podría ser un libro. Escribir sólo "argumentos" de libros: Borges fue el maestro de este arte de la compresión.

La otra prueba es el reconocimiento del campo dentro del que es posible escribir. Esta no es una cuestión de temas sino de miradas. Todo lo que puede lograrse, si se tiene suerte, es una mirada diferente, porque los temas son parte de un listado común: crisis, consumo, comunidad, nación, identidades culturales, violencia, ciudad, política, travestis, shoppings, memoria, escuela, militares, militantes, cuerpo, intelectuales, izquierda. Esta es la lista de Tiempo presente. Y en verdad dice muy poco. Sólo la definición de un punto de vista, que convierte el repertorio de palabras en un mapa y le da una perspectiva al paisaje, garantiza que sobre esas etiquetas usadas se pueda escribir algo.

Pero la mirada implica un tiempo reducido al instante, tiempo presente: leer lo que está pasando, a primera vista, como si fuera una partitura nueva. Aunque nunca la partitura es del todo nueva: se conocen las notas, se cree saber cómo podrían tocarse para que sean bien escuchadas. Me gusta la lectura a primera vista. Responde a una provocación (el pedido de un artículo es muchas veces un desafío) y puede producir, como respuesta, otra provocación. Nadie está pensando para siempre, por dos motivos: porque es muy difícil pensar para siempre y porque es muy jactancioso.

La mirada también supone la construcción de un campo. La ciudad y los medios lo definen material e imaginariamente. ¿Qué pasa en la ciudad? ¿Qué se dice de lo que pasa? Hace años que me muevo en ese campo, haciendo historia cultural o crítica de literatura, escribiendo largo, apoyada en centenares de fichas, y en libros completamente grabados en los márgenes; otras veces, en tiempo presente, salto sobre lo que está pasando, escribo sobre algo que podría ser transitorio. Pero el campo es el mismo, o casi. Lo que varía es el tiempo de la mirada y, naturalmente, los detalles de lo que se mira. Hay focos cercanos al objeto, que producen encuadres arbitrarios: ¿por qué detenerse en un centro de entretenimientos, en la muerte de Rodrigo, en comentarios laterales sobre un mundial de fútbol, en dos o tres noticias policiales, en un conflicto barrial entre vecinos y travestis? Esos focos cercanos implican el tiempo presente y la escritura instantánea de una lectura a primera vista.

Tomar una posición. Desde luego, escribir es tomar una posición, en dos sentidos: se escribe en lugar de no escribir; se escribe de un cierto modo. Lo que viene después de esa doble elección, procede de ella. Escribir en tiempo presente es un acto nervioso, impulsado por algo urgente, inacabado. Esas cualidades me interesan probablemente tanto como las de los escritos que quieren ser definitivos y lo logran muy pocas veces.

Publicado en *Revista Ñ* del diario *Clarín* el 23/9/2001

## La estrategia de la ilusión

Los ensayos elegidos para formar este libro son artículos que he escrito en el transcurso de varios años para su publicación en diarios y semanarios (o como máximo en revistas mensuales, pero no especializadas). Muchos de ellos tratan de los mismos problemas, con frecuencia después de transcurrir cierto tiempo, otros se contradicen (siempre al cabo de un tiempo).

Hay un método —aunque muy poco imperativo— en esta actividad de comentario sobre lo cotidiano. En caliente, bajo el impacto de una emoción o el estímulo de un acontecimiento, se escriben las propias reflexiones, esperando que sean leídas y después olvidadas. No creo que exista ruptura entre lo que escribo en mis libros «especializados» y lo que escribo en los periódicos. Hay una diferencia de tono, por supuesto, dado que al leer día tras día los acontecimientos cotidianos, al pasar del discurso político al deporte, de la televisión al «beau geste» terrorista, no se parte de hipótesis teóricas para evidenciar ejemplos concretos, sino que más bien se parte de acontecimientos para hacerlos «hablar», sin que se esté obligado a llegar a conclusiones en términos teóricos definitivos. La diferencia reside, entonces, en que, en un libro teórico, si se avanza una hipótesis, es para probarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes: se proponen y se dejan a la valoración de los interlocutores. Estoy quizás en vías de dar otra definición del carácter provisional del pensamiento coyuntural. Todo descubrimiento filosófico o científico, decía Peirce, va precedido por lo que él llamaba «the play of musement»: un vagabundeo posible del espíritu, una acumulación de interrogantes frente a unos hechos particulares, un intento de proponer muchas soluciones a la vez. Antaño, ese juego se jugaba en privado, se confiaba a cartas personales o a páginas de diarios íntimos. Los periódicos son hoy el diario íntimo del intelectual y le permiten escribir cartas privadas muy públicas. Lo que protege del temor de equivocarse no reside en el secreto de la comunicación, sino en su difusión.

Me pregunto a menudo si, en un periódico, trato de traducir en lenguaje accesible a todo el mundo o de aplicar a los hechos contingentes las ideas que elaboro en mis libros especializados, o si es lo contrario lo que se produce. Pero creo que muchas de las teorías expuestas en mis libros sobre la estética, la semiótica o las comunicaciones de masas se han desarrollado poco a poco sobre la base de las observaciones realizadas al seguir la actualidad.

Los textos de esta recopilación giran todos más o menos en torno a discursos que no son necesariamente verbales ni necesariamente emitidos como tales o entendidos como tales. He tratado de poner en práctica lo que Barthes llamaba el «olfato semiológico», esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver sólo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer sólo cosas. Pero no quisiera que se viera en estos artículos unos ejercicios de semiótica. ¡Por el amor de Dios! Lo que entiendo hoy por semiótica se encuentra expuesto en otros libros míos. Es cierto que un semiótico, cuando escribe en un periódico, adopta una mirada particularmente ejercitada, pero eso es todo. Los capítulos de este libro son sólo artículos de periódico escritos por deber «político».

Considero mi deber político invitar a mis lectores a que adopten frente a los discursos cotidianos una sospecha permanente, de la que ciertamente los semióticos profesionales sabrían hablar muy bien, pero que no requiere competencias científicas para ejercerse. En suma, al escribir estos textos, me he sentido siempre como un experto en anatomía comparada, que sin duda estudia y escribe de manera técnica sobre la estructura de los organismos vivos, pero que, en

un periódico, no trata de discutir los presupuestos o las conclusiones de su propio trabajo y se limita a sugerir, por ejemplo, que todas las mañanas sería oportuno realizar algunos ejercicios con el cuello, moviendo la cabeza, en primer lugar, de derecha a izquierda veinte veces seguidas y, después, veinte veces de arriba a abajo, para prevenir los ataques de artrosis cervical. La intención de este «reportaje social», como vemos, no es que cada lector se convierta en un experto en anatomía, sino que aprenda por lo menos a adquirir cierta conciencia crítica de sus propios movimientos musculares.

He hablado de actividad política. Sabemos que los intelectuales pueden hacer política de diferentes maneras y que algunas de ellas han caído en desuso hasta el punto de que muchos comienzan a emitir dudas acerca de la legitimidad de tal empresa. Pero desde los sofistas, desde Sócrates, desde Platón, el intelectual hace política con su discurso. No digo que éste sea el único medio, pero para el escritor, para el investigador, para el científico, es el medio principal al que no se puede sustraer. Y hablar de la traición de los intelectuales es igualmente una forma de compromiso político. Por lo tanto, si escribo en un periódico hago política, y no sólo cuando hablo de las Brigadas Rojas, sino también cuando hablo de los museos de cera.

Esto no está en contradicción con lo que he dicho más arriba, es decir, que, en el discurso periodístico, la responsabilidad es menos grande que en el discurso científico porque es posible atreverse a emitir hipótesis provisionales. Por el contrario, es también hacer política correr el riesgo del juicio inmediato, de la apuesta cotidiana y hablar cuando se siente el deber moral de hacerlo, y no cuando se tiene la certeza (o la esperanza) teórica de «hacerlo bien».

Pero quizás yo escribo en los periódicos por otra razón. Por ansiedad, por inseguridad. No sólo tengo siempre miedo de equivocarme, sino que también tengo siempre miedo de que lo que hace que me equivoque tenga razón. Para un libro «erudito», el remedio consiste en revisar y poner al día en el curso de los años las diferentes ediciones, tratando de evitar las contradicciones y de mostrar que todo cambio de orientación representa una maduración laboriosa del pensamiento propio. Pero, a menudo, el autor inseguro no puede esperar años y le es difícil madurar sus propias ideas en silencio, en espera de que la verdad se le revele de súbito. Por esta razón me gusta la enseñanza, exponer ideas todavía imperfectas y escuchar las reacciones de los estudiantes. Por esta razón me gusta escribir en los periódicos, para releerme el día siguiente y para leer las reacciones de los demás. Juego difícil, porque no siempre consiste en sentirse seguro ante la aprobación y en dudar ante la desaprobación. A veces hay que hacer lo contrario: desconfiar de la aprobación y encontrar en la desaprobación la confirmación de las intuiciones propias. No hay reglas. Sólo el riesgo de la contradicción. Como decía Walt Whitman: «¿Me contradigo? ¡Bueno, pues me contradigo!»

Si estos artículos tratan de denunciar algo a los ojos del lector, no se trata de que haya que descubrir las cosas bajo los discursos, a lo sumo discursos bajo las cosas. Por esto es perfectamente justo que hayan sido escritos para periódicos. Es una elección política criticar los mass-media a través de los mass-media.

En el universo de la representación «mass-mediática», es quizás la única elección de libertad que nos queda.

Eco, Umberto; ***La estrategia de la ilusión***,  
Buenos Aires, Editorial Lumen / Ediciones de la Flor, 1986





# **El ensayo y la academia**

Domingo 26 de setiembre de 1999

## LA ARGENTINA PENSADA

Beatriz Sarlo. Ensayista.

### El país de no ficción

**E**s sólo un ensayista. La frase se pronunciaba en los 70 con tono peyorativo. En la Facultad de Filosofía y Letras, las brigadas modernizantes de la carrera de sociología, fundada por el gran Gino Germani, tenían claro que el ensayo era un género viejo.

Es difícil exagerar la importancia del movimiento liderado por Gino Germani (sociólogo, director de investigaciones, editor) en los años cuarenta, que se consolidó en la Universidad posterior a 1955. En el pasado, la literatura le proporcionaba su modelo al ensayo histórico o de interpretación social; en aquel primer posperonismo, las ciencias sociales (nuevas para la Argentina) suscribían el acta de una muerte que se creía no sólo inevitable sino auspiciosa. Al ensayo sólo se lo toleraría en el campo de la literatura, pero **debía ser expulsado de las disciplinas que pensaban la sociedad y la historia**. Se seguían escribiendo ensayos, pero sus autores venían de un pasado que no estaba iluminado por las luces de las ciencias sociales, o se obstinaban en seguir teorías que no ponían a la investigación empírica como piedra de toque.

Incluso la tolerancia con el ensayo literario duró poco. En efecto, el estructuralismo francés, con sus tremendos artefactos semiológicos, observaba a la crítica literaria anterior con la misma insatisfacción que la sociología sentía frente al ensayo y la acusaba de lo mismo: **era poco científica**. Los 60 fueron la gran época metalúrgica de los "modelos estructurales". Frente a ellos, grandes libros de crítica literaria como **Muerte y transfiguración de Martín Fierro**, de Ezequiel Martínez Estrada, eran sólo ensayos, culpables de una carga excesiva de subjetividad, algo que no estaba de moda en ese período regido por la oposición de sujeto y estructura, donde lo bueno caía siempre del lado de la estructura.

Para seguir con el ejemplo de Martínez Estrada, el movimiento envolvente de **Muerte y transfiguración...**, sus volutas y repeticiones en escala ascendente, su barroquismo, lo colocaban del lado del ensayo, aunque el libro presentara una masa importante de datos y de análisis. Sebrelli también era un ensayista, alguien que tenía solamente impresiones sobre cómo eran las cosas y no había hecho encuestas ni había pasado un tiempo suficiente en los archivos. Ensayo era, en los años sesenta, todo lo que no se atenía al régimen de las investigaciones sociológicas.

El ensayismo **era un discurso más subjetivo que objetivo**, escrito con un fuerte **tono personal**, no necesariamente basado en investigación empírica. Lo curioso es que esos rasgos son efectivamente los que siempre caracterizaron al ensayo. Lo nuevo es que, en esos años sesenta, se los consideraba anticuados, superados por las ciencias de la sociedad y del lenguaje.

Si se hace un rápido viaje en el tiempo hasta hoy, se comprueba que estas posiciones antiensayísticas han triunfado en lo que podemos llamar la prosa académica producida por investigadores universitarios. Esa prosa no puede conseguir miles de lectores como los que, después de haber criticado duramente

a Martínez Estrada, tuvo Juan José Sebreli o tiene un historiador como Félix Luna, también mirado con desconfianza por los profesionales que murmuran una palabra: **divulgadores**.

Los discursos de las ciencias sociales y la historia, que se modernizaron a partir de los sesenta, están altamente tecnificados. Esto quiere decir que las técnicas de investigación definen el carácter de la escritura. Y el aparato crítico (notas, citas, fuentes, documentos, bibliografías) decide el aspecto mismo de la página impresa.

El discurso "científico" se distingue por una página impresa con letras de diferente cuerpo (para el texto y las notas) que remiten al pie de página, por la profusión de bastardillas y de comillas de las fuentes bibliográficas. La textura visual de este tipo de página es diferente de la página tipográficamente homogénea del ensayo.

Aunque no esté escrito en primera persona, el ensayo la presupone. La prosa académica habla en modo impersonal. El ensayo es persuasivo y puede ser caprichoso, aforístico. La prosa académica es probatoria y argumentativa.

Así las cosas, los miles de lectores, cuando existen, están en otra parte. Hasta hace veinte años, esos miles de lectores leían ensayos escritos desde lugares políticos bien definidos: anarquismo, marxismo, nacionalismo, populismo, antimperialismo. Sobre todo el revisionismo histórico, con su mezcla de rosismo, nacionalismo y antiliberalismo, construyó un edificio hospitalario, donde el sentido común encontraba versiones más fuertes que las escritas por los historiadores y sociólogos profesionales. Decenas de miles de ejemplares de Jauretche o de Hernández Arregui prueban esa popularidad.

Hoy esos lectores (o, más bien, sus hijos) leen libros escritos dentro de un género, más que desde un lugar político-ideológico, aunque ese género no excluya las opciones ideológicas. El primer libro de fortuna en este género fue el que hasta hoy es su paradigma insuperable: **Operación masacre** de Rodolfo Walsh. Algunos años antes que Truman Capote escribiera **A sangre fría**, el relato de Walsh de los fusilamientos de junio de 1956 inaugura el **non fiction**, es decir la narración de hechos reales escrita con las técnicas literarias. **El non fiction es la expansión de la crónica periodística por medios tradicionalmente literarios**. Un género de mezcla.

Hoy ese uso de tecnología literaria se ha difundido. **No hay noticia, ni denuncia, ni opinión, sin relato**. "Esa mañana el mayor X no sabía que iba a encontrar a quienes, poco después, le revelarían.... etc. etc." Ese género periodístico, enormemente expansivo porque toma zonas que ocupó el ensayo, la historia, la reflexión cultural, la política, la biografía, tiene una capacidad para escuchar a los testigos de los hechos.

El non fiction es un género de voces. En su inclinación judicial por el testimonio, lo escrito tiende una mano a la televisión, **última aventura del non fiction transfigurado en reality-show**. El ensayo, texto de una voz, es una lectura minoritaria frente a los libros sin muchas huellas subjetivas de autor, pero donde se escuchan (o se creen escuchar) muchas voces.

"Zona", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1999

# El Ensayo y la Escritura Académica

Jorge Larrosa\*

Voy a usar el ensayo como un pretexto para problematizar la escritura académica o, mejor, para problematizar el modo como las políticas de la verdad dominantes en el mundo académico, y las imágenes del pensamiento y del conocimiento dominantes en el mundo académico, imponen determinados modos de escritura y excluyen otros, entre ellos el ensayo. Uno de mis maestros, el sociólogo británico Basil Bernstein, me enseñó que para saber la estructura profunda de una práctica institucional hay que interrogarse por lo que prohíbe. Si queremos comprender cómo funcionan las estructuras de producción, transmisión y control del conocimiento, quizá sea bueno intentar averiguar qué es lo que prohíben. Sólo así conoceremos sus límites y, por tanto, las reglas básicas de su funcionamiento. Lo que voy a tratar de hacer en lo que sigue es reflexionar sobre el ensayo como una de las figuras de lo excluido del espacio académico, al menos de las formas del saber y del pensar que dominan en el mundo académico. Y así, como por contraste, intentaré mostrar y problematizar algunas de sus reglas.

No sé si han advertido ustedes que, en lo que acabo de decir, he mezclado palabras como verdad, pensamiento, conocimiento, saber y escritura. De hecho he hablado del ensayo como de un “modo de escritura” normalmente excluida de un espacio de saber. Pero estarán ustedes de acuerdo conmigo en que los dispositivos de control del saber son también dispositivos de control del lenguaje y de nuestra relación con el lenguaje, es decir, de nuestras prácticas de leer y escribir, de hablar y de escuchar. Nuestro oficio en la academia tiene que ver con el saber, desde luego, pero estarán ustedes de acuerdo conmigo en que nuestro oficio es, básicamente, un oficio de palabras. Lo que nosotros hacemos, cada día, es escribir y leer, hablar y escuchar. Y podríamos decir, a partir de ahí, que el conformismo lingüístico está en la base de todo conformismo, que hablar como Dios manda, y escribir como Dios manda, y leer como Dios manda es, al mismo tiempo, pensar como Dios manda. Y podríamos decir también que no hay revuelta intelectual que no sea también, de alguna forma, una revuelta lingüística, una revuelta en el modo de relacionar la lengua con nosotros mismos y con aquello que la lengua nombra. O sea, que no hay modo de “pensar de otro modo” que no sea también “leer de otro modo” y “escribir de otro modo”.

Lo que a mí me gustaría hacer hoy aquí es abrir una conversación en la que reflexionáramos juntos sobre nuestras propias experiencias de escritura y de lectura en el mundo académico. Todo lo que voy a decir no es sino una serie de anotaciones orientadas a provocar esa conversación. Por eso voy a ser exagerado, irónico, caricaturesco, violento, tosco y, a veces, descuidado en algunas de mis consideraciones, es decir, voluntariamente provocativo.

Para esta provocación voy a tomar como pretexto un texto célebre que Adorno escribió en 1954 y que se titula “El ensayo como forma”<sup>1</sup>. Pero debo dejar claro desde aquí que esto no es una conferencia sobre Adorno, o sobre ese texto de Adorno, sino sobre el ensayo y la escritura académica. Es decir que el texto de Adorno me va a servir para ordenar un poco las ideas y para dotarme de un punto de anclaje. Por eso voy a citarlo, a parafrasearlo y a comentarlo de una forma

---

\* Universidad de Barcelona. España.

<sup>1</sup> Adorno, T.W. “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Ariel. Barcelona 1962.

bastante libre, bastante extravagante, casi salvaje... leyéndolo en una asociación libre de ideas, y anotando al margen, o al paso, todo lo que se me ocurre en relación al texto, aunque no venga del todo a cuento o aunque parezca un poco traído por los pelos.

Y eso con una intención que está inscrita en las últimas líneas del escrito de Adorno. Estas últimas líneas dicen así: *“la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello que la ortodoxia quiere mantener oculto, aquello cuya ocultación es el fin objetivo y secreto de la ortodoxia”*. De lo que se trata entonces es de que la herejía y la violencia del ensayo pongan de manifiesto los dispositivos lingüísticos y mentales de la ortodoxia, lo que la ortodoxia no puede sino ocultar. Eso es lo que quiso hacer Adorno, rindiendo de paso un homenaje a su amigo Walter Benjamin, uno de los grandes excluidos de la universidad alemana, y eso es lo que quisiera que hiciéramos nosotros aquí.

Pero antes de empezar con el texto de Adorno, me gustaría decir algo de una escritora española, malagueña, que se llama María Zambrano y así, de paso, recordamos también a otra excluida de la academia. María Zambrano es una pensadora de difícil clasificación (como casi todos los autores interesantes, todos esos que no sabemos muy bien cómo ubicarlos en el casillero de las especialidades universitarias) que dedicó parte de su obra a problematizar los géneros literarios en su relación con la vida. La obra de María Zambrano intenta fundar una “razón vital” en la línea de Ortega (ella fue discípula de Ortega antes la guerra civil española), pero una razón vital que se le va haciendo poco a poco, y por su propia necesidad, “razón poética”. Lo que ocurre es que, en tanto que razón poética, la razón zambraniana, el *logos* zambraniano, no puede dejar de problematizar constantemente sus relaciones con la vida, no puede dejar de pensar una y otra vez su carácter vital, su vitalidad específica. Pues bien, en uno de esos escritos en los que María Zambrano problematiza los géneros literarios en su relación con la vida, en un texto que se titula “La Guía como Forma del Pensamiento”<sup>2</sup> y que es una especie de nota al margen a la *Guía de Perplejos* de Maimónides, y seguramente también a la *Guía Espiritual* de Miguel de Molina, María Zambrano hace una consideración histórica que viene aquí a cuento y que me gustaría resumir. Lo que viene a decir allí la escritora malagueña es que el triunfo de la filosofía sistemática (el triunfo de la forma sistemática de hacer filosofía) y el triunfo de la razón tecnocientífica (el triunfo de la forma tecnocientífica de la razón) derrotan otras formas de escritura que había tenido gran importancia durante el Renacimiento y el Barroco. Y entre esas formas de escritura derrotadas y vencidas está el ensayo, desde luego, pero también están otros géneros como las epístolas morales, los diálogos filosóficos, las guías espirituales, los tratados breves, las confesiones, las consolaciones, etc., todas ellas difícilmente clasificables en las actuales divisiones del saber. Son obras y autores que se estudian a veces en la historia del pensamiento, a veces en la historia de la literatura: para nosotros (e insisto en este “para nosotros”), esas formas derrotadas son formas híbridas, impuras, ambiguas y, seguramente, menores desde el punto de vista de lo que “hoy” entendemos por “filosofía”. Esas formas de escritura, continúa diciendo María Zambrano, tuvieron gran importancia en los países del sur de Europa: en España, Italia, y Francia. Por eso su derrota implica también la marginalización de esos países y su relegación a la periferia de la cultura vencedora y hoy dominante.

Podríamos decir, simplificando mucho, que la filosofía en el sentido escolar y sistemático de la palabra, la filosofía de los profesores de filosofía, la filosofía

---

<sup>2</sup> En *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza. Madrid 1987.

académica universitaria, es algo que hacen bien sobre todo los alemanes y los franceses. Y podríamos decir también que la investigación empírica es algo que hacen bien sobre todo los gringos. Y lo que hacemos nosotros es tratar de imitarlos tarde y mal y con pocos recursos. Estarán ustedes de acuerdo conmigo en que la filosofía escolar y sistemática se hace en la Biblioteca, requiere de la Biblioteca como su condición de posibilidad, y la Biblioteca con mayúsculas, la biblioteca de verdad, el resultado de siglos de erudición, está en Alemania y en Francia. Y supongo que también concordarán conmigo en que la investigación empírica se hace con dinero, y el dinero está en los Estados Unidos. Lo que quiero decir es que el triunfo de esas formas de conocimiento colocó a los países latinos y latinoamericanos en una situación de dependencia intelectual. Y es esa situación de dependencia la que nos ha convertido o bien en administradores de algún filósofo extranjero, o bien en seguidores del último paradigma científico que los gringos se han inventado, expoliando y simplificando la mayoría de las veces la cultura europea.

Yo no sé si alguna vez ustedes se han encontrado en la situación de tener que escribir por encargo un artículo en alguna revista internacional. Uno de esos artículos que tratan sobre cosas como “la filosofía de la educación en España”, “la psicolingüística en Argentina” o “los estudios culturales no sé donde”. Normalmente, cuando un español o un argentino es invitado a escribir en una de esas revistas internacionales (esto es, gringas), se supone de entrada que no tiene nada interesante que decir, que lo único que puede hacer es un artículo que se titule “la filosofía de la educación en España”, para que cuente de una forma breve y resumida qué es lo que hay en sus universidades, qué es lo que hacen. En filosofía, por ejemplo, se trata de un ejercicio patético en el que uno solamente puede listar el nombre de algunos de sus amigos y de algunos de sus colegas como representantes de algún filósofo “de verdad”. Porque en España, como supongo que aquí, tenemos de todo: unos cuantos habermasianos, unos cuantos foucaultianos, algún especialista en Rorty y en el pragmatismo americano, varios representantes de Heidegger, algún que otro gadameriano, etc., y si hay algo que falta, ya debe de haber alguien aspirando a la vacante. Lo mismo sucede con la investigación empírica. E incluso los temas que se ponen de moda, digamos políticamente, suelen tratarse en nuestros lares mimetizando lo que viene de otro lugar. Esta situación (y el hecho correspondiente de que somos nosotros los que tenemos que leer inglés o alemán para poder escribir en castellano, y no al revés, o de que somos nosotros los que tenemos que ir a estudiar a sus universidades para ganarnos una posición en las nuestras, y no al revés) sería el resultado de la inteligente observación de María Zambrano según la cual la marginalización de ciertas formas de racionalidad y de escritura supone la subordinación de ciertos lugares de producción intelectual.

España y Latinoamérica no son tierras de filósofos, al menos en el sentido de la filosofía sistemática. En España se dice “filósofo”, no de un profesor de filosofía, sino de una persona de esas personas “sabias”, a veces “sabihondas”, que hablan despacio, pensando las frases, sentenciosamente. Y de ellas se dice que es “un Séneca”, se dice: “es que éste tipo es un Séneca” o “un Unamuno”. Y es curioso porque ni Séneca ni Unamuno fueron filósofos en el sentido de la filosofía sistemática, escolar y pura. La obra de Séneca es una obra completamente híbrida (repito, desde nuestras actuales clasificaciones) y no se sabe si pertenece a la filosofía o a la literatura, y lo mismo pasa con Unamuno. Estas no son tierras de filósofos ni son tierras de científicos; son tierras de poetas, de novelistas, y también de magníficos ensayistas, además, claro está, de ser tierras de militares, de curas, y de revolucionarios.

De hecho, una de las primeras veces que la expresión “razón poética” aparece en María Zambrano es en el contexto de su lectura de Antonio Machado. Y ahí dice María Zambrano, en ese vocabulario de los años treinta, que el alma española se expresa poéticamente. Y esa expresión poética la hace estar más cerca de la vida concreta. Desde su vitalismo, María Zambrano objeta a la filosofía sistemática y a la razón tecnocientífica el hecho de que se aparten de la vida y de que quieran después reformarla violentamente. Los programas de “reforma del entendimiento”, de “reforma del pensamiento” y de “reforma de la razón” que atraviesan la cultura occidental desde el siglo XVII hasta el siglo XX pasan por hacer violencia a la vida, por violentar a la vida haciendo que se ajuste a los moldes de la razón. Y ante esa violencia, dice María Zambrano, la vida queda humillada y se venga rencorosamente. María Zambrano dice que la razón no debe dominar a la vida, sino que tiene que enamorarla, y que justamente aquellas formas de escritura que tenían la capacidad de enamorar a la vida, es decir, de capturarla y de dirigirla desde adentro, son las que han desaparecido. María Zambrano hace una reivindicación de los géneros menores, impuros y dominados justamente por eso, porque mantenían esa relación con la vida que los géneros mayores, puros y hoy dominantes han perdido. Y esa reivindicación tiene también algo de reivindicación nacional. Lo diré en voz baja y como entre paréntesis, pero me parece que uno de los efectos saludables de la obra de María Zambrano es que reconcilió al pensamiento español con su propia tradición. En el pensamiento español ocurría una cosa que seguramente ocurre aquí también, y es que la gente tiene una cierta tendencia a impostar bibliotecas ajenas. Por ejemplo, los lectores de Foucault, cuando hablan de literatura, reproducen la biblioteca literaria de Foucault (Valéry, Breton, Artaud, Bataille, Roussel), y lo mismo hacen los lectores de Heidegger cuando leen a Rilke o a Hölderlin. Y lo que ha hecho María Zambrano es como dar permiso a los pensadores españoles a ocuparse de nuestra literatura.

La cuestión es que, si hemos de hacer caso al diagnóstico de María Zambrano, vivimos malos tiempos para el ensayo. Pero yo creo que si miramos las cosas desde otro lugar ese diagnóstico se podría invertir: quizá estemos viviendo buenos tiempos para el ensayo, quizá se esté produciendo ya un ambiente cultural favorable a esa forma híbrida, impura y sin duda menor que es el ensayo. En primer lugar, por ejemplo, por la disolución de fronteras entre filosofía y literatura o, por decirlo breve y mal, entre escritura -digámoslo así- pensante o cognoscitiva, y entre escritura -digámoslo así- imaginativa o poética. En segundo lugar, se me ocurre, por el agotamiento de la razón pura moderna y de sus pretensiones de ser “la única razón”. Y en tercer lugar, y quizá no sea la menos importante, por el aburrimiento. Tengo la sensación de que en el mundo académico la gente está cada vez más aburrída de oír siempre las mismas cosas dichas en el mismo registro arrogante y monótono, y hay como una necesidad de salir de ese aburrimiento y una cierta expectativa hacia cualquier registro de escritura que se presente al menos como distinto. Tengo la impresión de que tanto la filosofía sistemática como la razón tecnocientífica han entrado en crisis (aunque todavía sean dominantes en las instituciones) y que por eso han vuelto los tiempos del ensayo.

Pero vamos ya con el texto de Adorno. Adorno comienza su escrito diciendo que el ensayo es un género impuro y que lo que se le reprocha es, justamente, su impureza. La razón dominante *“acota el arte como reserva de irracionalidad, identifica el conocimiento con la ciencia organizada y elimina por impuro lo que no se somete a este antítesis”*. El ensayo confundiría o atravesaría la distinción entre ciencia, conocimiento, objetividad y racionalidad por un lado y arte, imaginación, subjetividad e irracionalidad por el otro. Lo que hace el ensayo es poner en cuestión las fronteras. Y las fronteras, como todos ustedes saben, son gigantescos mecanismos de exclusión. Lo peor que le puede pasar a una persona que tenga



pretensiones de escribir filosofía es que alguien le diga: “eso que usted escribe no es filosofía”. Ese reproche lo escuchó Nietzsche, lo escuchó Foucault, lo escuchó Benjamin: “eso que usted hace está muy bien, pero es cualquier cosa menos filosofía”. Y lo peor que le puede pasar a alguien que tenga pretensiones literarias o poéticas es que le digan: “esto no es poesía, será lo que usted quiera pero no es poesía”, o si se trata de un pintor: “esto no es pintura”. Y eso lo escucharon todos los poetas y todos los pintores que han modificado lo que significa “poesía” o lo que significa “pintura”. Porque en todos esos lugares, cada vez que alguien se toma su práctica en serio, lo que pone en cuestión es justamente la frontera de lo que sería la filosofía, poesía o pintura. Lo que se pone en cuestión es, justamente, la definición estándar de lo que cabe dentro de la filosofía, dentro de la pintura, dentro de la poesía. Por eso son precisamente todos esos cuestionadores de fronteras los que han ampliado el ámbito de lo visible al enseñarnos a mirar de otra manera, el ámbito de lo pensable al enseñarnos a pensar de otro modo, y el ámbito de lo decible, al enseñarnos a hablar de otro modo. La cuestión es que el mundo académico está altamente compartimentado y tengo la sensación de que toda esa moda de la transdisciplinariedad, la interdisciplinariedad y cosas por el estilo no hace otra cosa que abrir nuevos compartimentos, como si no fuera suficiente con los que ya tenemos. Es como si estuviésemos fabricando especialistas en la relación, en la síntesis, en lo “inter” y en lo “trans”, como si hubiera una política académica del mestizaje, un control académico del mestizaje, como si además de las razas puras hubiésemos inventado a los especialistas en las impurezas, es decir, en las relaciones entre las razas puras.

Además de confundir las distinciones entre ciencia, arte y filosofía, el ensayo se da una libertad temática y formal que no puede sino molestar en un campo tan reprimido y tan regulado como el del saber organizado. A ese respecto Adorno señala que el ensayo se ve aplastado por una ciencia organizada en la que todos se abrogan el derecho a controlar a todos. La ciencia organizada es el lugar de los controles, el lugar de los jurados, de los tribunales, de las evaluaciones, de las jerarquías, y excluye con el aparente elogio de “interesante” o “sugerente” lo que no está cortado con el patrón del consenso. La frase de Adorno es *que “la elogiosa calificación de écrivain sirve aún hoy para tener excluido del mundo académico al destinatario del elogio”*. No sé si les ha pasado a ustedes alguna vez una cosa que a mí me pasa con cierta frecuencia, y es que cuando le pasas un escrito a un colega, y como no sabe qué decir, te dice: “¡es muy interesante, muy sugerente!”. A mí me hace mucha gracia el calificativo vacío de “sugerente”. Todo aquello que no entra en el patrón de algunos de los paradigmas reconocidos, todo aquello que no se ajusta a las clasificaciones al uso, todo aquello que no se sabe lo que es y para qué sirve, es suprimido e ignorado por el aparente elogio de “sugerente”. Y también se es excluido con el aparente elogio de “está muy bien escrito”, como quien dice: “no sé lo que hacer con lo que usted escribe, no sé que pensar, más bien creo que no sirve para nada, pero está bien escrito”.

La impureza y la libertad del ensayo son, según Adorno, las principales dificultades para su aceptación. Respecto a la libertad, yo creo que Adorno tiene aún razón: la libertad intelectual es una cualidad en retroceso cuando triunfa la ciencia organizada y la filosofía sistemática. Ya Deleuze decía que tanto la Epistemología como la Historia de la Filosofía son grandes dispositivos de represión del pensamiento. Pero respecto a la pureza, pienso que los enemigos del ensayo no son los filósofos puros, los científicos puros o los artistas puros, sino los administradores de la pureza, los especialistas en la compartimentación, los que no saben hacer otra cosa que sustentar y administrar fronteras. El ensayo no estorba a un filósofo, a un escritor, a un artista o a un científico “puros”, pero estorba sin duda a los administradores de la pureza, a los burócratas de la compartimentación universitaria.

Adorno habla de los que santifican los cajones culturales, de los que idealizan la limpieza y la pureza, de los que exigen al espíritu *“un certificado de competencia administrativa, para que no rebase las líneas-límite culturalmente confirmadas de la cultura oficial”*.

Otro rasgo con el que Adorno, indirectamente, califica al ensayo podría formularse así: el ensayista es un lector que escribe: su medio de trabajo es la lectura y la escritura. El ensayista es un lector que escribe, y un escritor que lee. George Steiner decía que un intelectual es un tipo que lee con un lápiz en la mano: un lector que escribe. Y podríamos decir también, me parece, que un intelectual es un tipo que escribe sobre una mesa llena de libros: un escritor que lee. Desde ese punto de vista, el ensayista está más cerca del antiguo “hombre de letras” que del especialista o del profesor, aunque pueda tener una especialidad y pueda dedicarse a la enseñanza. El “hombre de letras” es más bien el hombre culto, el hombre cultivado y el mismo Adorno señala que la falta de aceptación del ensayo en Alemania deriva de que ese país *“apenas conoce históricamente al Homme de Lettres”*. Para el ensayista la escritura y la lectura son su tarea, su medio de trabajo, pero también su problema. El ensayista problematiza la escritura cada vez que escribe y problematiza la lectura cada vez que lee, o dicho de otro modo, es un tipo para el cual la lectura y la escritura son, entre otras cosas, lugares de experiencia o, dicho todavía de otro modo, es alguien que está aprendiendo a escribir cada vez que escribe, y aprendiendo a leer cada vez que lee: alguien que está ensayando su propia escritura cada vez que escribe y que está ensayando sus propias modalidades de lectura cada vez que lee.

A mí me parece sintomático que en el territorio académico se problematice el método pero no la escritura. La imagen dogmática del conocimiento y del pensamiento oculta que lo que hacemos la mayor parte de nuestro tiempo es leer y escribir. Y lo oculta, simplemente, dando por supuesto que ya sabemos leer y escribir: dando por supuesto que leer no es otra cosa que comprender el pensamiento, las ideas o el contenido, o la información que hay en el texto, y que escribir no es otra cosa que poner en negro sobre blanco lo que uno ya ha pensado o lo que uno ya ha averiguado, es decir, lo que uno ya piensa y lo que uno ya sabe. En palabras de Adorno, el mundo académico supone que *“el contenido es indiferente a la exposición”*, y es en ello en lo que, por temor al subjetivismo, se acerca al dogmatismo.

Cuando Adorno dice que *“la elogiosa calificación de escritor sirve aún hoy, para mantener excluido del mundo académico a quien recibe tal calificativo”* está diciendo también que, según el mundo académico, el académico no es un escritor. A mí me pasó una vez una cosa muy graciosa y muy sintomática: pasé un año en Londres estudiando con una beca pos-doctoral en un departamento de sociología, y allí había un curso para los estudiantes del tercer mundo que se titulaba “habilidades de escritura para finalidades académicas”. Y ahí entendí por qué los ingleses y los gringos escriben todos los *papers* igualitos, por el tipo de estricta socialización en la escritura académica que han recibido. Un día aprendíamos cómo se empieza un capítulo, y la profesora nos traía las primeras páginas de diez o doce capítulos, independientemente del tema, y había que seguir el modelo. Otro día aprendíamos cómo se pone un ejemplo, cómo se interrumpe la argumentación para elaborar un ejemplo. Otro día aprendíamos a hacer un resumen, un *abstract*. Y así, poco a poco, todos aprendíamos a escribir de un modo mecánico y estandarizado, sin estilo propio.

La cuestión es que, desde el punto de vista de la imagen dogmática del pensamiento, el académico no es un escritor. Y podría decirse también que el

académico no es un lector. No se si ustedes se habrán dado cuenta de que ahora nadie estudia, o lee, sino que investiga, es decir, que la lectura académica es investigación. La biblioteca ya no es lugar de la lectura o el lugar del estudio, sino el lugar de la investigación, y el investigador es un tipo muy particular de lector: el lector de la novedad, de la apropiación, de la prisa. Hubo un momento, yo no se si aquí pasó lo mismo, que estuvo de moda en España que en las universidades se dieran cursos de lectura rápida, porque había que leerlo todo, y en muy poco tiempo, y sólo para seleccionar enseguida lo que al investigador le es útil para su trabajo. En este sentido, el lector académico es el que siempre tiene ganas de leer, pero que nunca tiene tiempo para leer, simplemente porque no se puede llamar "leer" a ese deslizarse apresuradamente por los textos obligatorios desde el punto de vista de la apropiación. El académico es el que lee por obligación, y también, al mismo tiempo, el que lee juzgando lo que lee, colocándose a favor o en contra, mostrando su acuerdo o su desacuerdo, diciendo sí o no. El espacio académico ha olvidado seguramente la lentitud de la lectura, la delicadeza de la lectura, esa forma de tratar al texto como a una fuerza que te lleva más allá de ti mismo, que te lleva más allá de lo que el texto dice, de lo que el texto piensa o de lo que el texto sabe. Se ha olvidado, o nunca se ha aprendido, el arte de la lectura como lo define Nietzsche en el prólogo de *Aurora*: *"leer despacio, con profundidad, con intención honda, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados"*.

El ensayista está también del lado de la figura del librepensador. Adorno escribe lo siguiente: *"en Alemania el ensayo provoca a la defensa porque recuerda y exhorta a la libertad del espíritu, la cual, desde el fracaso de una tibia ilustración ya fracasada en los días de Leibniz, no se ha desarrollado suficientemente ni aún hoy, bajo las condiciones de la libertad formal, sino que siempre ha estado dispuesta a proclamar como su más propia aspiración el sometimiento a cualquier instancia. Pero el ensayo no admite que se le prescriba su competencia"*. Alemania -dice Adorno- no conoce históricamente ni al hombre de letras ni tampoco al librepensador, por lo tanto no ha desarrollado el terreno cultural favorable al ensayo. La pregunta sería si el espacio académico no se parece cada vez más a Alemania. Quizás otra cosa interesante de esa cita de Adorno es el hecho de que el librepensador aparece ligado a la libertad formal. La libertad de espíritu no sólo tiene que ver con la libertad de decir lo que uno quiera, sino también con la libertad de decirlo como uno quiera. La libertad de expresión tiene así un doble sentido: libertad de expresar libremente ideas y pensamientos, pero también libertad de expresión, en el modo de expresión, en el modo de escritura. Y el espacio académico seguramente es el espacio de la disciplina en la expresión, el espacio en el que la disciplina de espíritu, el decir lo que hay que decir, está doblada en disciplina en la expresión, el decirlo como se tiene que decir, como dios manda.

Otro rasgo del ensayo, según el texto de Adorno, es que está del lado del juego y de la aventura. La frase de Adorno es la siguiente: *"el esfuerzo del ensayo refleja aún algo del ocio de lo infantil que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu según el modelo de una ilimitada moral del trabajo. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las diversiones"*. La palabra "diversión" funciona aquí en el sentido de divagación, de extravagancia. El ensayista es un pasante, un paseante, es un divagador, un extra-vagante, pero el mundo académico está ligado, como dice Adorno, a la moral del trabajo. ¿Han pensado ustedes alguna vez en las consecuencias que tiene el que llamemos "trabajo" a nuestros escritos, y también a los "trabajos" de nuestros alumnos? Yo creo que merece una reflexión el hecho de que llamemos "trabajos" a los ejercicios del

pensamiento, de la creación, de la producción intelectual, a todo lo que hacemos y a todo lo que hacemos hacer. La pregunta es qué ocurre cuando la academia se organiza bajo el modelo de trabajo. Nietzsche tiene palabras magistrales sobre el erudito o el especialista como proletario del conocimiento aplastado por la división del trabajo y por la necesidad de producir para el mercado. El especialista -escribió Nietzsche en alguna de las *Intempestivas*- es semejante al obrero de fábrica que durante toda su vida no ha hecho otra cosa que determinado tornillo para determinado utensilio, en el que indudablemente tendrá increíble maestría, pero ya no está en condiciones de leer por placer. Yo creo que la organización del espacio académico bajo el modelo de trabajo es una tendencia creciente, imparable y que nadie discute. Se discute la forma de evaluación del trabajo universitario, la forma de incrementar la productividad o la competitividad de profesores y alumnos, cómo hacer para que los alumnos abandonen menos, cómo hacer para que la gente trabaje más, cómo hacer para rentabilizar lo que se hace, cómo responder mejor a las demandas del Capital y del Estado (eso que ahora se llama “demanda social”), pero el pensar todo lo que hacemos bajo el modelo del trabajo, al modo del trabajo, es un presupuesto indiscutido en el que coinciden la izquierda y la derecha, los progresistas y los conservadores, los científicos y los humanistas, todos los sectores universitarios.

El ensayo -escribe también Adorno en la cita que he leído antes- refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar al espíritu como creación a partir de la nada. El ensayista no parte de la nada sino de algo preexistente, y parte, sobre todo, de sus pasiones, de su amor o de su odio por lo que lee. Pero amor y odio no es lo mismo que estar de acuerdo o en desacuerdo, no es lo mismo que la verificación o la refutación, no tiene nada que ver con la verdad y el error. El ensayista, cuando lee, se ríe o se enfada o se emociona o piensa en otra cosa que su lectura le evoca. Y su ensayo, su escritura ensayística, no borra ni su risa, ni su enfado, ni sus emociones, ni sus evocaciones. No puedo dejar de traer aquí a colación una *boutade* de Deleuze: “*aquellos que leen a Nietzsche sin reírse, y sin reírse mucho, y a veces a carcajadas, es como si no lo leyeran*”. Podríamos decir que el que lee a Nietzsche riéndose tal vez escriba un ensayo, el que lee a Nietzsche sin reírse escribirá una tesis doctoral, como también escribirá una tesis doctoral el que quizá ríe cuando lee a Nietzsche pero escribe ocultando esa risa, haciendo como si no se hubiera reído. La escritura académica es alérgica a la risa, porque es alérgica a la subjetividad y a la pasión.

Otro rasgo del ensayo, según Adorno, es que está anclado en el tiempo, incrustado en el tiempo, y por eso acepta y asume su propio carácter perecedero y efímero, su propia finitud. Digamos que el ensayista no lee y escribe para la eternidad, intemporalmente, y tampoco lee y escribe para todos o para nadie, sino para un tiempo y para un contexto cultural concreto y determinado. La cita de Adorno, con algunas elipsis, es la siguiente: “*(el ensayo) se yergue contra esa vieja injusticia hecha a lo perecedero (...). Retrocede espantado ante la violencia del dogma de que el resultado de la abstracción, el concepto atemporal e invariable, reclama dignidad ontológica en vez del individuo subyacente y aferrado por él (...). No se deja intimidar el ensayo por los ataques de la más depravada meditación profundidad que afirma que la verdad y la historia se contraponen irreconciliablemente*” y un poco más adelante “*Un nivel de abstracción más alto no otorga al pensamiento dignidad mayor ni mayor contenido, sino que más bien se volatiliza éste con el proceso de abstracción, y el ensayo se propone precisamente corregir algo de esa pérdida*”.

El ensayista sabe que verdad e historia se dan juntas, por eso escribe en la historia y para un momento concreto: en el presente y para el presente. ¿Para quién

escribe el académico? Yo creo que hay dos posibilidades. En primer lugar está el que escribe para la humanidad, definida intemporalmente; y está también el que escribe para la propia comunidad académica definida en términos de actualidad, de presente, pero aquí el carácter perecedero de la escritura tiene otro sentido que el del ensayo. El ensayo acepta su carácter de “palabra en el tiempo”, pero escribir para la comunidad académica actual tiene más bien el sentido de la obsolescencia de la mercancía, el sentido de la caducidad particular de todo lo que se da en la forma de la mercancía. En el mundo académico uno ya sabe que todo lo que se escribe es caduco, pero es caduco como mercancía, como “novedad”. No es efímero porque esté localizado en una temporalidad específica y porque se hunda en esa temporalidad. Hablando de nuestra experiencia y exagerando un poco podríamos decir, quizá, que el académico escribe para el comité de evaluación, para el jurado de la tesis o para el evaluador del *paper*. La cosa es tan seria que se escribe para que nadie lea y, lo que es más grave, se escribe con los criterios que se presuponen en el evaluador. La pregunta ahora podría ser ¿cómo lee el evaluador? El evaluador del *paper* empieza, por lo general, por las conclusiones, atraviesa de atrás para adelante las notas a pie de página, con ello ve si las referencias están actualizadas y si tienen que ver con el tema, luego, si continúa, si no ha decidido ya que va a rechazar el texto, continúa con las hipótesis de partida y, la mayoría de las veces, el contenido del texto es ignorado.

El ensayo, dice también Adorno, no tiene pretensión de sistema o de totalidad, y tampoco toma totalidades como su objeto o su materia. El ensayo es fragmentario y parcial y selecciona fragmentos como su materia. El ensayista selecciona un corpus, una cita, un acontecimiento, un paisaje, una sensación, algo que le parece expresivo y sintomático, y a eso le da una gran expresividad.

Además de eso, el ensayo duda del método. No cabe duda de que el método es el gran aparato de control del discurso tanto en la ciencia organizada como en la filosofía sistemática. Y el método si en algún lugar está cuestionado de verdad, es justamente en el ensayo. El ensayo convierte el método en problema, por eso es metodológicamente inventivo. *El Discurso del Método* de Descartes es un ensayo. Lo que ocurre es que luego se convierte en metodología y se fosiliza. Precisamente porque el método ya está dado y ya no es un problema. Lo peculiar del ensayo no es su falta de método, sino que mantiene el método como problema y nunca lo da por supuesto. Una vez fosilizado, el método es una figura del camino recto. El ensayo sin embargo sería una figura del camino sinuoso, de ese camino que se adapta a la tierra, a los accidentes del terreno. El camino recto es el camino del que sabe previamente a dónde va y traza entre él y su objetivo la línea más corta, aunque para realizarla tenga que pasar por encima de montañas y de ríos. El método tiene la forma de una carretera o de una vía férrea que ignora la tierra. Por el contrario, el ensayista prefiere el camino sinuoso, el que se adapta a los accidentes del terreno. Y, a veces, el ensayo es también, una figura del desvío, del rodeo, de la divagación o de la extravagancia. Por eso su trazado se adapta al humor del caminante, a su curiosidad, a su dejarse llevar por lo que le sale a su encuentro. Y el ensayo es también, sin duda, una figura del camino de la exploración, del camino que se abre al tiempo que se camina. Ese del verso de Machado, del “*caminante no hay camino sino estelas en la mar. Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*”. Digamos que el ensayista no sabe bien lo que busca, lo que quiere, adónde va, que va descubriendo todo eso al tiempo que le sale al paso. Por eso el ensayista es el que ensaya, aquél para quien el camino mismo, el método mismo, es propiamente ensayo.

Otra nota de Adorno tiene que ver con que el ensayo no adopta la lógica del principio y del final, ni empieza por los principios, los fundamentos, las hipótesis, ni

termina con las conclusiones, o con el final, o con la tesis, o con la pretensión de haber agotado el tema. El ensayista empieza en el medio y acaba en el medio, empieza hablando de lo que quiere hablar, dice lo que a su propósito se le ocurre, y termina cuando se siente llegado al final y no donde no queda ya resto alguno, sin ninguna pretensión de totalidad. Recuerden la cita de Adorno que he leído antes, eso de “no empieza por Adán y Eva”. Parece una tontería pero a mí me regalaron una vez un libro de historia de la educación que empezaba por Adán y Eva. El primer capítulo, se lo aseguro, era “la educación en nuestros primeros padres”.

El ensayo no procede ni por inducción ni por deducción, ni por análisis ni por síntesis. Su forma es orgánica y no mecánica o arquitectónica, y en eso se parece a las obras de arte, a la música y a la pintura especialmente. El ensayo se sitúa de entrada en lo complejo. Hay una nota muy interesante en el texto de Adorno sobre cuándo una relación de enseñanza-aprendizaje tiene la forma del ensayo. ¿Por dónde empieza un curso? Yo creo que un curso empieza por el medio, siempre se empieza por el medio, siempre se está ya en alguna cosa, dentro de alguna cosa. Y también se acaba por el medio. El texto de Adorno es interesante porque está intentando pensar qué es aprender en filosofía: *“la forma ensayo no se aparta de la actitud de aquél que empieza a estudiar filosofía y tiene ya a la vista de algún modo la idea de ella. Difícilmente empezará esa persona por leer a los escritores más simples cuyo sentido común suele resbalar por los lugares en los que habría de quedarse; sino que más bien empezará a recurrir a los supuestamente difíciles, los cuales proyectan entonces retrospectivamente su luz a lo sencillo. La ingenuidad del estudiante que no se contenta sino con lo difícil, es más sabia que la adulta pedantería que con amenazador dedo exhorta al pensamiento a comprender primero lo sencillo, antes de atreverse con ese otro complejo que es lo que propiamente le atrae. Ese aplazar el conocimiento no sirve más que para impedirlo. Frente a la convención de la comprensibilidad, frente a la noción de verdad como coherente conjunto de efectos, el ensayo obliga a pensar la cosa desde el primer paso con tantas capas y estratos como tiene”*.

El pasaje de Adorno que comentaré a continuación se refiere al tratamiento de los conceptos en el ensayo. La cita es un poco larga, pero creo que no tiene desperdicio: *“del mismo modo que niega protodatos, así también niega la definición de sus conceptos (...). El ensayo asume en su propio proceder el impulso antisistemático e introduce conceptos sin ceremonias, “inmediatamente”, tal como los concibe y recibe. No se precisan esos conceptos sino por sus relaciones recíprocas. Pero en esto se encuentra con un apoyo en los conceptos mismos. Pues es mera superstición de la ciencia por recetas la de que los conceptos son en sí mismos indeterminados y no se determinan hasta que no se definen (...). En realidad todos los principios están previamente concretados por el lenguaje en el que se encuentran. El ensayo parte de esas significaciones de la lengua natural, y siendo como es él mismo esencialmente lenguaje, las lleva adelante. El ensayo querría ayudar al lenguaje en su relación con los conceptos, y tomar a los conceptos, reflejándolos, tal como ya se encuentran nombrados inconscientemente en el lenguaje (...). El ensayo se contrapone a la pretensión de definir. El ensayo carga sin apología con la objeción de que es imposible saber fuera de toda duda qué es lo que debe imaginarse bajo los conceptos. Y acepta esa objeción porque comprende que la exigencia de definiciones estrictas contribuye desde hace tiempo a eliminar, mediante fijadoras manipulaciones de las definiciones conceptuales, el elemento irritante y peligroso de las cosas que vive en los conceptos (...). Por eso precisamente toma más seriamente la carga de la exposición”*. Los conceptos son una elaboración de la lengua natural. Pero la lengua natural vive y sobrevive en el interior del concepto. Es decir, el pensamiento no piensa en el logos, sino en una lengua natural relativamente elaborada. Nadie piensa en esperanto, sino que se

piensa en español, o en francés, o en el español de Venezuela o en el español de Sevilla. No hay una lengua pura y el pensamiento no tiene más remedio que pensar en una lengua natural. Lo que ocurre es que sobre la lengua natural actúan ciertas operaciones de control, pero esas operaciones nunca son capaces de eliminar del todo lo que de peligroso e irritante tiene la lengua. El pensador sistemático quisiera pensar sin lengua o inventar desde cero la lengua en la que piensa. Pero el ensayista no hace un fetiche del concepto, no define conceptos, sino que los va precisando en el texto mismo, en la medida en que los despliega y los relaciona. Por eso es tan importante que el ensayo se haga cargo de la forma de la exposición.

La cita de Adorno continúa: *“por eso precisamente el ensayo toma en serio la carga de la exposición si se le compara con los modos de proceder que separan el método de la cosa, y son indiferentes respecto a la exposición del contenido. El cómo de la exposición tiene que salvar, en cuanto a precisión, lo que sacrifica en renuncia a la definición (...). El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un sólo sentido, sino que sus momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la consistencia de esa intrincación”*. El ensayista no define conceptos sino que va desplegando y tejiendo palabras, las va precisando en ese despliegue y en las relaciones que establece con otras palabras, las lleva hasta el límite de lo que pueden decir, y las abandona a la deriva. El ensayo, nos dice Adorno, no pretende continuidad sino que se complace en la discontinuidad, porque la vida misma es discontinua, porque la realidad misma es discontinua.

El ensayo tiene la forma de comentario de texto. La cita de Adorno es muy interesante, yo por lo menos me sentí un poco reconfortado, dice así: *“astutamente se aferra el ensayo a los textos, como si existieran sin más y tuvieran autoridad. De este modo consigue, pero sin el engaño de un algo primero, un suelo para sus pies”*. El ensayo necesita un texto preexistente, pero no para analizarlo, sino para tener un suelo sobre el que correr.

Después de estas notas, que son por una parte características del ensayo y, por otra parte, del modo un tanto brutal como las he comentado, pretenden ofrecer como contrario una cierta imagen de la cultura académica, quería finalmente comentar un par de cosas que dice Adorno respecto a cuáles son los malos ensayos, cuáles son los peligros del ensayo. Parece claro que el fracaso del ensayo no está en el error, sino en la estupidez. El pensamiento metódico fracasa cuando se equivoca, pero el ensayista fracasa cuando cae en la estupidez, y la estupidez es someterse a la opinión. El ensayo, dice Adorno, está siempre tentado de someterse a los dictados de la moda y del mercado, a ese otro tipo de ortodoxia que no es la ortodoxia académica, pero es la *doxa* del sentido común. Y escribe lo siguiente: el ensayo *“se enreda a veces demasiado celosamente en la organización cultural de la prominencia, el éxito y el prestigio de los productos del mercado”*, y un poco más adelante, *“libre de la disciplina de la servidumbre académica, la libertad espiritual misma se hace servil y acepta gustosamente la necesidad socialmente preformada de la clientela”*.

Otro peligro es que el ensayo produce también un nuevo tipo de intelectual, y un nuevo tipo de aristocracia intelectual. En el mundo académico se construye una cierta arrogancia y una cierta vanidad: nosotros los mejores, los que siempre sabemos qué es pensar de verdad, qué es hacer ciencia de verdad, qué es escribir de verdad. Pero esa aristocracia espiritual puede construirse de otro modo: nosotros los transgresores, nosotros los que transgredimos las normas. Y eso constituye un

nuevo tipo de filisteísmo igualmente repugnante, una nueva conformación de esa actitud que consiste en elevarse utilizando para ello la disminución del otro. El filisteísmo actúa siempre que se construye cualquier tipo de aristocracia mediante el desprecio de lo que no es ella. Da igual que sea la aristocracia de la filosofía sistemática o la aristocracia de la transgresión. Entonces, para terminar, una última frase del texto de Adorno que dice lo siguiente: *“los malos ensayos no son menos conformistas que las malas tesis doctorales”*.

En *Revista Propuesta educativa* N° 26, año III, n° 109,  
FLACSO/Noveduc, agosto de 2003.



# Retórica del ensayo

## Los planes textuales

Los planes más representativos de la retórica moderna se encuentran generalmente en los ensayos, en el sentido más amplio del término. Este género esencialmente escrito comprende los artículos de prensa, los ensayos propiamente dichos, los trabajos universitarios y científicos de todo tipo. La naturaleza de las argumentaciones científica y técnica actuales conduce a menudo a abandonar los planes lineales y narrativos en beneficio de estructuras emparentadas en su conjunto a las de la *confirmatio*<sup>1</sup>, aunque con posibilidades más amplias. Aun así, los esquemas rigurosos son susceptibles de variaciones.

### *El plan temático o categorial*

Es bastante útil para el que argumenta en una dirección única. Los argumentos se suceden según los esquemas clásicos de la *confirmatio* antigua. Es el plan del tipo: en primer lugar / luego / finalmente. Este es un ejemplo de texto estructurado según este procedimiento. Aquí reproducimos solamente los principales puntos de articulación:

*“En el mundo actual, la cultura en un sentido amplio se ha disociado y, por así decirlo, desmembrado. Es posible distinguir tres tendencias totalmente extrañas la una a la otra y aun contradictorias, que suponen tres tipos de espíritus entre los cuales no parece posible ningún tipo de diálogo. Esta distorsión, que se percibe más o menos conscientemente, explica la incomodidad y la turbación de una juventud fragmentada.*

*Existe, en primer lugar, la cultura tradicional. Ella abarca todos los sectores: religioso, filosófico, artístico, literario. Es lo que se enseña en las escuelas y las iglesias, aquella que denota todavía, para lo bueno y lo malo, la palabra misma de “cultura”. Es una cultura enseñada y, por lo tanto, intelectual, pero los conceptos que ella inculca actúan sobre la imaginación y la sensibilidad [...]*

*Frente a esta cultura tradicional, que carga con su pasado, incapaz de renovarse, se desarrolla en una suerte de barbarie, de vacío cultural, el riguroso condicionamiento de los espíritus y de los corazones que produce la educación técnica y científica. Esta formación comienza desde el liceo (en competencia triunfante con los cursos de literatura) y retiene, enseguida, durante los años cruciales, toda la atención de los adolescentes. Es imposible exagerar su influencia no solo sobre el funcionamiento y el condicionamiento de las inteligencias sino sobre el comportamiento global.*

<sup>1</sup> **N. de T.:** Se refiere a una de las partes del esquema canónico de la dispositio clásica. Tradicionalmente, la *confirmatio* constaba de tres partes: la *propositio*, en la que se presentaba la cuestión a discutir; la *argumentatio*, en la que se planteaban los argumentos que sostenían la posición del enunciador; y la *altercatio*, en la que el orador analizaba las posibles objeciones a su discurso y discutía con sus oponentes reales o virtuales.

*El intelecto puesto al servicio de las leyes de la naturaleza se revela enseguida alienante; absorbe poco a poco las energías espirituales e impide la interiorización de las conciencias. Cuando no tenemos la oportunidad de utilizar de la mañana a la noche y durante toda la vida más que “el espíritu de la geometría” terminamos por perder contacto con nosotros mismos y con los otros, tendemos a convertirnos en robots, enteramente dedicados a la construcción y deconstrucción de mecanismos abstractos. La educación intensiva en ciencia y técnica no es menos deformante y esclerosante (aunque en un sentido bien distinto) que la cultura tradicional. [...]*

*De esto resulta una distancia creciente –y para los adolescentes, una distorsión que bien puede calificarse de trágica– entre los condicionamientos que imponen estas dos culturas.*

*Surge entonces en el intervalo, en la zona de fractura, una tercera cultura de un carácter enteramente nuevo. Se ha formado en el vacío. A diferencia de las otras dos y en contradicción con la noción misma de cultura, es una producción salvaje y espontánea; pero juega un papel de cultura y merece este título puesto que cumple entre las jóvenes generaciones una función esencial: les permite expresarse, proyectarse hacia el exterior y dar, al menos provisoriamente, una configuración a su experiencia de vida. Se trata del conjunto de creaciones contemporáneas del arte, el teatro, la música el cine y la literatura [...]*

*Estas son las tres culturas.*

Jean Onimus, *La enseñanza de las letras y de la vida*

## *Los planes opositivos*

Estos planes están concebidos para analizar, refutar, polemizar, comparar o matizar. Su denominador común es la coexistencia de dos tesis. A partir de allí, sus formas son incontables puesto que pueden resultar de estrategias muy diferentes. He aquí algunos ejemplos de planes:

→ en dos partes:

ventajas / desventajas

pasado / presente

presente / futuro

realidades / límites

examen de una tesis / refutación

refutación de una tesis / propuesta de otra

tesis propuesta / refutación anticipada de objeciones

→ en tres partes

tesis adversa / refutación / propuesta de otra

tesis / antítesis / síntesis

En el texto siguiente, que restringimos a los dos párrafos que marcan el comienzo de cada parte, el plan es tanto de tipo *tesis / refutación* como *pasado / presente*. Se trata de una autorrefutación:

*“Hace unos años, era posible pensar legítimamente que la lengua francesa se acercaba a una crisis que sería fatal. Una observación lingüística objetiva permitía constatar una divergencia cada vez más grande entre el francés hablado y el francés escrito. No se trataba de una simple cuestión de vocabulario sino de sintaxis. Se estaba elaborando una nueva gramática que amenazaba suprimir un número de tiempos (con el imperfecto de subjuntivo ya fuera de combate a esas alturas) y de subvertir el orden mismo de las palabras. [...]*

*Esta tesis, que sostuve muchas veces hace unos veinte años, ya no me parece tan bien fundada. Se ha producido un fenómeno que pone seriamente en cuestión su validez y cuyos efectos de desaceleración se vuelven manifiestos: se trata del desarrollo de la televisión (la radio –sin la expresión del rostro– no tiene esta influencia). A fuerza de ver en la pantalla chica a otros semejantes expresarse en un francés más o menos correcto, los franceses se han puesto a vigilar la manera en la que se expresan. No importa quién pueda ser llamado por una razón cualquiera a “decir dos palabras” delante de una cámara: como no se debe caer en el ridículo, digámoslo en buen francés. Y como el hábito –nadie lo ignora– es una segunda naturaleza, qué más da acostumbrarse aunque no estemos frente al micrófono. El francés hablado corriente se modela cada vez más sobre el escrito y creo que lo que los puristas no hubieran podido conseguir, los medios audiovisuales lo imponen. En síntesis, es una derrota del neo-francés. [...]*

*Curioso destino: no se podía prever en absoluto que se obtendría –involuntariamente– este resultado gracias a la televisión.”*

Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*,  
(*Palotes, números y letras*) Gallimard, Paris, 1950

## Los planes analíticos

Son los planes en los que se articula el análisis de un problema. Los encontramos en los informes de todo tipo así como en numerosos textos emparentados, sobre todo en los ensayos periodísticos o científicos. La literatura especializada propone una gran variedad de esquemas [...] que, en realidad, pueden agruparse en un conjunto de estructuras típicas que varían según las necesidades:

exposición del problema / causas / (soluciones)  
problema / /causas / consecuencias / (soluciones)  
causas / /consecuencias / (soluciones)  
situación / argumentación / resultados  
situación / ventajas / inconvenientes / (balance)

El texto siguiente desarrolla su argumentación según el plan general: constatación/ ventajas / inconvenientes. Solo reproducimos aquí el comienzo de los párrafos:

[1] *“Toda sociedad produce élites, es decir, círculos de responsables unidos por una red de relaciones de cooperación y de rivalidad, y capaces hacer a un lado o al menos restringir la competencia gracias a un conjunto de protecciones y complicidades. Los liberales pueden soñar con un desfile perfectamente transparente de talentos y los autogestionarios con la eliminación de toda jerarquía: ninguna sociedad ha logrado nunca vivir sin élites. [...]”*

[2] *En Francia hoy, en el mundo administrativo y en muy amplios dominios de actividad que están directamente vinculados con él, conocemos, a pesar de ciertas apariencias, una situación extremadamente restrictiva. Todos los puestos están abiertos, en cierto modo, a los talentos, de manera igualitaria. La honestidad de los concursos es ampliamente reconocida. Sin embargo, los fenómenos de acaparamiento que podrían pensarse eliminados de este modo, se encuentran de nuevo, con la misma intensidad, bajo otra forma: por la constitución de grupos pequeños que disponen, por el hecho de la organización de la selección, de un cuasi-monopolio sobre un cierto número de puestos.*

[3] *¿Qué fue lo que hizo posible el mantenimiento y desarrollo de este sistema? El hecho de que presenta, junto con sus inconvenientes, un cierto número de ventajas no desdeñables, en particular, estas tres:*

- *Una selección de esta naturaleza permite promover muy rápidamente a puestos importantes a personas muy jóvenes, brillantes y dinámicas. Sin ella, se correría el riesgo de hacer prevalecer la promoción por antigüedad.*
- *Los pequeños grupos de élite, dispersos a través de las diferentes funciones de dirección o de responsabilidad, constituyen redes de conocidos y de comunicación extremadamente densas y poderosas, a través de las cuales se resuelven una gran cantidad de problemas de coordinación y se elaboran acuerdos indispensables .*
- *Finalmente, los concursos constituyen una fuente de legitimidad muy importante, que funda el derecho a mandar y garantiza a los dirigentes*

*la seguridad y la libertad necesarias para tomar decisiones arriesgadas. Es gracias a esta élite que la administración francesa puede asegurar funciones de innovación.*

[4] *Estas ventajas, sin embargo, tienen un costo muy alto y traen aparejadas consecuencias desastrosas. En primer lugar, aunque el sistema elitista permite a los jóvenes un rápido acceso a puestos de alta responsabilidad, es necesario señalar que estos elementos brillantes no son naturalmente dinámicos. En efecto, el sistema alienta el conformismo puesto que la presión del medio es más fuerte cuando el grupo es estrecho y restrictivo. Las élites demasiado cerradas tienden naturalmente a la arrogancia y al conformismo.*

*Otro inconveniente profundo: el carácter demasiado homogéneo de estos medios y la ausencia de la fecundidad intelectual que solamente puede aportar la diversidad de orígenes y de formación.*

*Finalmente, la solidez de la pequeña élite de la cúpula ejerce un efecto de degradación sobre todos los escalones inferiores que, por un lado, imitan a la élite en todas sus taras y, por otro, se esfuerzan instintivamente por paralizarla. [...]*

[5] *Pero el vicio más importante del sistema atañe, más profundamente, al papel que juega la existencia de estas élites en el mantenimiento y desarrollo del modelo burocrático de gobierno. En efecto, los dos rasgos fundamentales del modelo, la estratificación y la centralización, están directamente ligados con el modo de organización de la élite.*

*Un último elemento vinculado con la organización de la élite: el modo de razonamiento dominante de la administración francesa, modo impersonal, abstracto, deductivo, común a sus juristas, a sus ingenieros, a sus financistas, condiciona estrechamente su actuación y sus capacidades. Los programas que preparan para los concursos y las "grandes écoles"<sup>2</sup> perpetúan este modo de razonamiento. [...]*

[6] *Este sistema, que reserva la innovación a las élites cerradas, alejadas de la experiencia y que el juego demasiado estrecho del poder inclina al conformismo, ya no es más defendible en un mundo en el que la innovación se convierte en decisiva en todas las actividades humanas y particularmente en las actividades de gestión y regulación del tejido colectivo.*

Michel Crozier, *On ne change pas la société par décret*,  
Grasset, Paris, 1979, p. 147-152

---

<sup>2</sup> **N de T:** Las *grandes écoles* (grandes escuelas) en Francia son instituciones de educación superior a las que se accede a través de un riguroso proceso de selección (concursos, etc.) y que ofrecen una enseñanza de alto nivel.

La introducción [1] plantea un problema: la necesidad de una élite. Continúa con una constatación [2]: la honestidad de los concursos en Francia no impide la consolidación de una élite cerrada. Michel Crozier enuncia entonces tres ventajas del sistema [3], después tres inconvenientes [4], se interna en el problema con el examen de dos inconvenientes más graves [5] y luego concluye [6]. La principal característica de este texto, muy rigurosamente construido, es la profundización del estudio de puntos negativos. Distingue una primera serie de inconvenientes, relativamente remediados, de una segunda serie más inquietante.

Si examinamos el problema de la estructuración de las partes y de los párrafos, veremos que la retórica ofrece todavía numerosas posibilidades: los tipos de planes pueden combinarse casi hasta el infinito, lo que permite, por ejemplo, estructurar sobre el modo opositivo las diferentes partes de un texto de tipo analítico (ventajas / desventajas; tesis refutada / tesis propuesta...) o más frecuentemente sobre el modo categorial, como en el ejemplo de Michel Crozier.

## Circuitos complejos

### *Digresiones y vagabundeos*

Es bien sabido que la prosa de Montaigne no es un modelo académico de *dispositio*. Sin embargo, no deja de ser retórica desde el momento en que aceptamos la idea de un arte que incluye el “relleno”, la estratificación, la digresión. Estos “defectos” son paradójicamente la gran riqueza de los *Ensayos*, tal como se revela en el capítulo titulado “De la vanidad” (III, 9), donde el autor se muestra particularmente lúcido sobre el “vagabundeo” de su pluma y la gran atención que este tipo de escritura le exige al lector. He aquí un plan muy sintético de este largo capítulo:

1. Introducción sobre el tema de la vanidad en literatura. Hay demasiados libros inútiles, sin embargo el autor no puede evitar escribir.
2. Tema principal: el viaje. Sus razones: huir de las preocupaciones domésticas, los desórdenes políticos –digresión sobre las consecuencias nefastas de las guerras civiles, sobre la imposibilidad de una sociedad ideal...
3. Digresión sobre el arte de la *dispositio* y sobre el arte de escribir en general. Montaigne prefiere vagabundear, hacer agregados a sus textos, no corregirse, no releerse, no buscar la perfección.
4. Retorno al tema del viaje que le permite escapar de las guerras civiles. De aquí, una reflexión sobre la conducta del autor frente al poder: no quiere recibir nada de nadie a fin de preservar su independencia. Las guerras civiles le resultan insostenibles, lo que explica su huida en el viaje. Es además una manera de cultivar la mente y el cuerpo.
5. Respuesta a objeciones sobre la vanidad y los inconvenientes del viaje. Montaigne acepta dejar a su mujer: de donde surgen las reflexiones sobre los deberes domésticos de ella y sobre el amor

conyugal. Es posible que sea demasiado viejo para viajar: pero razón de más para partir, a fin de no ofrecer a los que lo rodean el triste espectáculo de la vejez y la muerte. Sigue un comentario sobre la forma en la que le gustaría morir, sobre la riqueza humana del viaje... Ciertamente, se debe poder encontrar la felicidad en casa pero Montaigne no puede: viaja por inquietud, por diversión, por vanidad.

6. Retorno al tema inicial de la vanidad. El argumento de quienes lo acusarían de vanidad es justamente una forma de vanidad, puesto que todos los hombres son incoherentes, incluso los políticos. Montaigne continúa su reflexión sobre su falta de vocación política, reflexión que extiende a los temas del relativismo intelectual y moral y a la duda sobre la legitimidad de las leyes. Enseguida nueva digresión sobre su manera de escribir, después una reflexión final sobre la vanidad y, en particular, sobre el placer irracional de los honores que, sin embargo, todos comparten.

A través de este plan se ve cómo serpentea la reflexión a partir de un tema abstracto (la vanidad), en torno de un hilo conductor concreto (el viaje), a través de digresiones (el arte de escribir) y de numerosas expansiones temáticas por asociaciones de ideas. A pesar de esto el conjunto es coherente. A medida que va recorriendo el trayecto, el pensamiento se nutre de temas diversos cuya relación con el sujeto inicial solo es percibida más tarde. Pero esta relación existe y la escritura está bien dirigida hacia el objetivo fijado inicialmente. La escritura se ofrece como una transcripción de un proceso natural de pensamiento y, partiendo de este principio, ¿quién podría sorprenderse frente a sus encadenamientos anárquicos? Lo notable es, precisamente, su eficacia argumentativa, que desafía cualquier academicismo.

ROBRIEUX, Jean-Jacques; *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*  
Paris, Dunod, 1993 (traducción de Analía Reale)



# La puesta en texto del ensayo: acerca de algunas figuras retóricas

Son incontables las clasificaciones y descripciones de las figuras que la retórica ha propuesto y enseñado a lo largo de sus veinticinco siglos de historia. Aquí nos detendremos exclusivamente en algunas de las llamadas “figuras de pensamiento” debido a su notoria recurrencia en la retórica del ensayo. Por supuesto, esta elección no implica dejar de lado otras, como las figuras de sentido que incluyen las distintas realizaciones de la metáfora y la metonimia, o las figuras de construcción también utilizadas ampliamente en los géneros ensayísticos.

## Las figuras de pensamiento<sup>3</sup>

Se llaman “figuras de pensamiento” las que expresan una idea o un juicio sin recurrir a los procedimientos de sustitución o a las técnicas particulares que conciernen el vocabulario o la sintaxis. De esto no debería deducirse *a contrario* que las otras figuras no contienen “pensamiento” [...]

### *La ironía y los procedimientos desconcertantes*

La palabra “ironía” proviene del griego *eirôneia* que significa “interrogación”. El destinatario de un enunciado irónico debe, en efecto, interrogarse sobre lo que han querido decirle ya que su sentido no coincide con el que resulta de la situación en la que es proferido. [...] El efecto de la ironía se sostiene sobre un mecanismo polifónico, es decir, de coexistencia de voces heterogéneas en el seno de un mismo enunciado. Efectivamente, en los variados procedimientos que es posible agrupar bajo el rótulo de esta figura, el enunciador simula hacerse cargo de una voz que contradice sus propias posiciones pero cuya interpretación resulta de la inversión del significado manifiesto del discurso. Muchas figuras están emparentadas con la ironía, aunque no son las únicas en producir este efecto desconcertante en el auditorio.

---

<sup>3</sup> El núcleo de la exposición que sigue fue tomado de ROBRIEUX, Jean-Jacques; *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993 (traducción y adaptación de Analía Reale)

## Procedimientos antifrásicos

La **antífrasis** es el procedimiento general que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere expresar a fin de sorprender al auditorio. Analicemos la siguiente descripción de la batalla entre los Abaros y los Búlgaros en el capítulo 3 del *Cándido* de Voltaire:

*“Nada era tan bello, tan brillante, tan liviano, tan ordenado como los dos ejércitos. Las trompetas, los pífanos, los oboes, los cañones, formaban una armonía tal que nunca se llegaría a encontrar en el infierno.”*

Es, en efecto, el contexto el que revela el horror y el absurdo de la guerra. Algunas líneas más adelante, Cándido llega a un pueblo devastado “que los Búlgaros habían quemado, dice Voltaire, según las leyes del derecho público.”

El **sarcasmo** es un discurso agresivo y de denuncia. El comienzo de esta tirada del *Ruy Blas* de Victor Hugo, es un buen ejemplo de este procedimiento:

*“¡Buen provecho, caballeros! ¡Oh, ministros íntegros!  
¡Consejeros virtuosos! He aquí vuestra manera  
De servir, servidores que saqueáis la casa!*

## Paradojas

Según la definición tradicional, la **paradoja** no es, en rigor, una figura. Se trata de una técnica argumentativa que consiste en afirmar una proposición que contradice la opinión general (etimológicamente “paradoja” significa lo que va contra el sentido común, la “doxa”). A nivel superficial, el pensamiento paradójico se manifiesta a través de un contraste cuya finalidad es producir un escándalo lógico a menudo a partir de la asociación de términos antitéticos:

*“Es un analfabeto como todos los doctores.”*

El razonamiento paradójico puede adquirir matices agresivos en la **antilogía**: una contradicción de términos en el seno mismo de un juicio predicativo. Un ejemplo de este procedimiento se encuentra en una frase como “*Lo que es bueno hace mal*” que puede significar “todo lo que suele resultar agradable al paladar es generalmente poco saludable”. Otro ejemplo familiar entre nosotros es el conocido proverbio “*Lo barato sale caro.*”

El **oxymoron** asocia paradójicamente dos términos contradictorios en una fórmula generalmente sintética: “proletario mundano”, “audaz conformismo”, “pasión deliberada” son algunos ejemplos de este procedimiento. Angenot<sup>4</sup> considera a la paradoja como una “figura síntoma” del discurso panfletario. Esta conjunción de contrarios traduce el malestar de pertenecer a un mundo al revés en el que los valores están pervertidos, un mundo tan ilógico como inmoral. Tratar a alguien de

---

<sup>4</sup> ANGENOT, Marc; *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes.* Paris, Payot, 1982.

“proletario mundano” o de “anticonformista institucional” es una manera de subrayar ciertas contradicciones profundas de la sociedad.

Desde el punto de vista argumentativo, los razonamientos paradójicos constituyen procedimientos de desestabilización. Se fundan en la oposición a los valores, máximas y lugares comunes dado que se trata, precisamente, de una negación de la norma. “Las paradojas son monstruos de la verdad” dice Gracián, “las ideas paradójicas son triunfos del ingenio y trofeos de la fineza” (*Agudeza y arte de ingenio*, 1647).

Este tipo de razonamiento puede clasificarse, entonces, entre los argumentos provocadores en la medida en que se propone confrontar la opinión común. En el discurso político a menudo es necesario movilizar la imaginación, crear una emoción para suscitar las reacciones de una asamblea o de una multitud. La elocuencia revolucionaria ofrece algunos bellos ejemplos de paradojas como éste:

*“El único enemigo peligroso de un pueblo es su gobierno, el vuestro os ha hecho la guerra constantemente con impunidad .”*

Saint-Just, discurso del 10 de octubre de 1798

La literatura occidental a menudo se complace en contradecir la sabiduría popular sin duda en nombre de ideas elitistas y de un cierto sentido del humor. El escritor, sobre todo desde el siglo XIX, contempla con desprecio las reglas y valores sociales. Se margina o busca instituir, para unos pocos elegidos, una anomalía provocadora. La paradoja es una forma de expresión privilegiada de este no-conformismo, de esta insolencia que parece autorizada a la vez que divierte. Subvertir el pensamiento común es un juego tanto más atractivo cuando conduce a verdades profundas. Es necesario reflexionar y hacer reflexionar a través de la sonrisa a menudo maliciosa e irónica. Así, para Cioran, experto en pensamiento paradójico, “si existe alguien que le debe todo a Bach, ése es Dios” (*Syllogismes de l’amertume*, Paris, Gallimard, 1952). ¿Hasta dónde irá este juego? Más adelante da una respuesta bastante pesimista: “Algunas generaciones más y la risa, reservada a los iniciados, será tan impracticable como el éxtasis”.

Pero la paradoja es provocadora también en el campo científico, y este es quizás su papel más importante en el pensamiento moderno. [...] Todo el pensamiento sociológico desde Durkheim a Baudrillard se ha propuesto desarticular las ideas preconcebidas de manera casi sistemática. Jean-Jacques Rousseau ya había señalado con gran precisión el sentido del pensamiento crítico:

*“Lectores vulgares, perdónenme mis paradojas: es necesario hacerlas cuando se reflexiona; y no importa lo que digan, prefiero ser un hombre de paradojas que un hombre de prejuicios.”*

*Emilio*, libro segundo

