

CÉSAR AIRA

*EL ENSAYO Y SU TEMA*

Una diferencia entre ensayo y novela está en el lugar que ocupa el tema en uno y otra. En la novela el tema se revela al final, como la figura que ha dibujado lo que se escribió, figura que es independiente de las intenciones del autor, y casi siempre, si hubo alguna intención, la contradice. Lo literario de la novela, lo reconocemos en la postergación del tema, y en la alteración de las intenciones; cuando el tema se anticipa a la novela, y la intención se realiza, sospechamos con buenos motivos una deliberación de tipo comercial o mercenaria.

En el ensayo es al revés: el tema está antes, y es ese lugar el que asegura lo literario del resultado. La separación entre intención y resultado, que la literatura opera en la novela, en el ensayo la realiza una generalización de lo previo; todo se traslada al día antes de escribir, cuando se elige el tema; si se acierta en la elección, el ensayo ya está escrito, antes de escribirse; es esto lo que lo objetiviza respecto de los mecanismos psicológicos de su autor, y hace del ensayo algo más que una exposición de opiniones.

Quiero hablar de la elección de tema del ensayo a partir de una estrategia particular, no difícil de detectar porque suele quedar declarada en el título: me refiero a los dos términos conjugados, A y B: “La muralla y los libros”, “Las palabras y las cosas”, “La sociedad abierta y

sus enemigos”. Es un formato muy común, y sospecho que no hay otro, aunque se lo disimule. En los años setenta era casi obligatorio, tanto que con algunos amigos habíamos pensado en ofrecerle a las usinas editoriales de ensayo un procedimiento simple para producir títulos. Consistía de una grilla hecha a partir de dos líneas en ángulo recto, sobre las que se escribían dos veces, en la vertical y en la horizontal, la misma serie de términos, extraídos del fondo común de interés de época; digamos: Liberación, Colonialismo, Clase Obrera, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicoanálisis, Estructuralismo, Sexo, etc. Bastaba con poner el dedo en uno de los cuadritos así formados, remitirse a la abscisa y la coordenada, y ya había un tema: Imperialismo y Psicoanálisis, Plusvalía y Lucha Obrera, o lo que fuera. Por supuesto, había que tomar la precaución de no elegir una casilla de la diagonal central, en cuyo caso podía salir algo como Capitalismo y Capitalismo. Lo que, pensándolo bien, habría tenido su originalidad.

Los años setenta fueron los años de la no-ficción. Una no ficción que hoy parecería un poco salvaje. La monografía académica todavía no había hecho su irrupción en las librerías; los que escribían eran generalistas de formación más o menos marxista, y lo hacían sobre un fondo de lecturas hoy casi inimaginables por su amplitud y tenacidad. Era la edad de oro de las llamadas “ciencias humanas”, cuya difusión se hacía en términos políticos. Ese solo hecho ya exigía los dos términos. “La Lingüística”, muy bien; pero, ¿la Lingüística y qué? Sola, no le interesaba a casi nadie (a los lingüistas profesionales); debía estar acompañada de la Literatura, la Sociedad, el Inconsciente, la Antropología, o cualquier otra cosa. Y a su vez cualquiera de esas otras cosas también requerían compañía. La Lingüística sobre todo, iba siempre acompañada de un “y”, porque era el modelo con el que debía estudiarse lo que de veras nos importaba. Lo cual, más allá del modelo epistemológico, imponía un modelo táctico, y todo terminaba conjugado con otra cosa. El architítulo era por supuesto, *Marxismo y Psicoanálisis*; a su sombra estaban todas las demás parejas de la combinatoria; creo que todas se hicieron realidad, si no en libros al menos en artículos de revistas. Entre paréntesis, hoy esa grilla podría actualizarse extendiendo las coordenadas y agregando los mismos términos con el prefijo “post”.

Hace treinta o cuarenta años, esos títulos dobles respondían a una circunstancia histórica precisa. Cualquiera fuera el tema sobre el que se quería predicar, era preciso remitirlo de inmediato a otro, porque la Revolución, que era nuestro horizonte, era eso: el paso de un término a otro, por acción de una conjunción audaz. La totalización comenzaba con un paso, y no podía comenzar de otro modo. El paso ya era la acción, y si no lo dábamos nos quedábamos en la ensoñación intelectualista o la torre de marfil. Había una especie de ansiedad, que hoy podemos ver con una sonrisa conmovida, en la prisa con que todo tema saltaba a otro tema, en una deriva sin fin, siempre provisoria, como eran provisionales las vidas revolucionarias. En fin, todo eso pasó. La Historia misma se ocupó de ponerle fin, porque la deshistorización es un fenómeno tan histórico como cualquier otro.

Antes y después, se han escrito muchos ensayos con título en formato "A y B". Es un formato eterno, inherente al ensayo, que permanece aunque cambien las determinaciones que lo justifican cada vez. Mi hipótesis es que el tema del ensayo son dos temas. Se diría que un solo tema no es un buen tema para un ensayo. Si es un solo tema, no vale la pena escribirlo porque ya lo escribió alguien antes, y podemos apostar a que lo hizo mejor de lo que podríamos hacerlo nosotros. Este problema tuvo que enfrentarlo aun el autor del primer ensayo del mundo. Con lo cual volvemos masivamente a la cuestión de lo previo, que señalé al comienzo. El ensayo es la pieza literaria que se escribe antes de escribirla, cuando se encuentra el tema. Y ese encuentro se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino el de dos temas entre sí.

Si una combinatoria se agota o se satura, sólo hay que esperar a que la Historia la renueve. El tesoro colectivo de intereses está transformándose todo el tiempo. Pero el interés solo, por actual y urgente que sea, nunca alcanza para hacer arte, porque está demasiado comprometido con su funcionalidad biológica. El interés es el hilo de Ariadna con el que nos orientamos para seguir vivos, y con eso no se juega. Para que haya arte debe haber un desvío (una perversión, si se quiere) del interés, y el modo más económico de lograr ese desvío es casarlo abruptamente con otro interés. Inocua como parece, la operación es radicalmente subversiva porque el interés se define por

su aislamiento obsesional, por ser único y no admitir competencia. En el origen de esa subversión está el origen del arte de hacer o de pensar. De lo cual podría deducirse una receta para hacer literatura. Si escribo sobre corrupción, será periodismo o sermón; si le agrego un segundo ítem, digamos arqueología o artritis, tiene alguna posibilidad de ser literatura. Y todo es así. Si hago un jarrón, por bien que lo haga, nunca dejará de ser una trivial artesanía decorativa; si lo acoplo a un suplemento inesperado, como la genética o la televisión, puede ser arte.

Pero no es cuestión de insistir tanto en el ensayo como forma artística, porque el ensayo se presenta más bien como contenido. La forma queda sometida a las generales de la ley de la distorsión de las intenciones, y siempre se ha admitido que el mejor ensayo es el que presta menos atención a la forma y apuesta a la espontaneidad y un elegante descuido. Al revés que en la novela (y es el mismo quiasmo que señalé antes), en el ensayo es la forma, lo artístico, lo que se revela al final, contradiciendo las intenciones, casi como una sorpresa.

La exigencia de espontaneidad no es un capricho. Además de que puede rastreársela genealógicamente en los orígenes del ensayo como género, ya sea en la antigüedad como derivado de la charla o la carta, o en los ingleses del siglo XVIII como lectura casual de periódicos, siempre se lo juzgó con parámetros de inmediatez, de divagación reveladora, de instantánea del pensamiento. Y en el nacimiento propiamente dicho del ensayo, en Bacon o Montaigne, esos parámetros se sistematizaron como conjunción de un segundo tema, "Yo", el sujeto en busca de objetos, adhiriéndose a todos los temas. La forma A y B, aunque no esté en el título, es omnipresente porque siempre se trata, para que sea un ensayo, de esto o aquello... y yo. Caso contrario, es ciencia o filosofía.

A diferencia del novelista, que se enfrenta con los temas del mundo por interpósito personaje, el ensayista los encara directamente. Esto no quiere decir que no haya un personaje, o que el ensayista realice su actividad antes de la irrupción del personaje. Yo diría más bien que lo hace después. Para empezar un ensayo se hace necesaria una operación específica, y bastante delicada, que es la extirpación del personaje. Una cirugía peligrosa, de alta tecnología, porque a la vez hay que subsumir el yo en la conjunción con el segundo tema y dejar en hueco el rastro

de lo previo. Es como si cada ensayo tuviera como premisa tácita un episodio anulado, que podría formularse en estos términos: “Acabo de asesinar a mi esposa. No soportaba más su mal carácter y sus exigencias desmedidas. La estrangulé, en un acceso de cólera. Una vez que pasó la conmoción del crimen, me ha invadido una extraña calma, y una lucidez desacostumbrada, gracias a la cual pude decidir que es inútil tratar de escapar al castigo que merezco. ¿Para qué embarcarme en los engorrosos trámites convencionales de esconder el cadáver, buscar una coartada, mentir, actuar, si el sagaz detective me descubrirá al fin? También se puede ser feliz en la cárcel, con buenos libros y tiempo libre para leerlos. Así que llamé a la policía y me senté a esperarlos. Mientras llegan, me he puesto a pensar en la relación conflictiva de marxismo y psicoanálisis...” Etcétera.

Esconder el cadáver y buscar una coartada, es decir disponer el espacio y el tiempo, son los “engorrosos trámites” de la ficción, que queda atrás. Hay que resignarse a hacerlo, o aceptar el castigo por no haberlo hecho, y se abre ante nosotros el extenso campo gratificante de la no ficción. Para extender un poco más la metáfora, debemos decir que la víctima tiene por destino volver como fantasma.

Cualquiera que se haya educado leyendo novelas policiales sabe que la espontaneidad es un atributo del actor. Hacerlo bien es poner la espontaneidad a trabajar como mediadora de la cualidad bajo la cual vale la pena que se revele el autor: la inteligencia. Esta es la cualidad propia del ensayo. El cuentista debe conocer su oficio, el poeta debe ser original, el novelista debe alquimizar la experiencia... el ensayista debe ser inteligente. Un resultado de la falta de mediación es que la inteligencia no se predica tanto del texto como del que lo escribe. Ha desaparecido la pantalla de objetivación en la que puedan manifestarse el oficio, la originalidad, la experiencia. La subjetividad directa se justifica como inteligencia, y ésta encuentra en la espontaneidad el único modo de no hacerse ofensiva.

Lo ofensivo, el peligro siempre latente, es quedar como un sabelotodo. Este mecanismo de subjetivación se verosimiliza en los hechos con una exigencia de elegancia. En realidad, el ensayo ha funcionado en el sistema de la literatura como un paradigma o piedra de toque no tanto de la inteligencia como de su elegancia. El ensayista debe ser

inteligente, pero no demasiado, debe ser original pero no demasiado, debe decir algo nuevo pero haciéndolo pasar por viejo.

El ensayo tiene algo de enunciación, algo que el narrador moderno se toma todo el trabajo del mundo por anular. Esas formulaciones anticuadas como “habíamos dejado a nuestro héroe en tal o cual situación...” o “pero los lectores se estarán preguntando...”, que ya no se usan, en el ensayo han persistido, porque son inherentes al género. La inmediatez del autor con su tema impone los protocolos de la enunciación. En la ficción, el personaje sirve para anular o neutralizar la enunciación, haciéndolo todo enunciado. Al librarse de esos anclajes en la comedia del discurso, la novela adopta con snobismo chillón de parvenue todas las innovaciones y vanguardismos; mientras tanto el ensayo, género dandy, prefiere ese regusto aristocrático ajeno a las modas.

La clave para lograr esta espontánea elegancia es lo previo. Para no mostrar el esfuerzo es preciso haberlo dejado atrás. Todo lo importante sucedió antes; el ensayista puede poner una cierta distancia con su materia; suele decirse que la clave de los buenos modales en la mesa es no tener hambre; los buenos modales del ensayista dependen de que no tenga que poner mucho ahínco en la busca de la verdad.

Hay que recordar que el ensayista auténtico, el que no es un predicador o un publicista, debe buscar, antes, cuál verdad decir. ¿Entonces hay más de una? ¿No es contradictorio con la definición de la verdad, sea cual sea? En el campo de lo previo, resulta que hay una verdad para cada objeto, porque en lo previo el objeto todavía no está determinado. Pues bien, al objeto lo hemos llamado “tema”, y hemos dicho que todo el trabajo del ensayista se resume en el hallazgo del tema, antes de ponerse a escribir.

Pero, justamente, se buscan dos términos para hacer un tema. Un solo término parece no ser tema para un ensayo, a juzgar por la proliferación de títulos bimembres. Si es un solo término, hay que escribirlo, hay que hacer el esfuerzo y peligra la elegancia. Con un solo término, el ensayo quedará demasiado cerca de la verdad, de una verdad ya dada que le restaría méritos de novedad al autor. Es como si todos los ensayos con un tema único ya los hubiera escrito otro. En efecto, el ensayo es un género histórico, que empezó alguna vez, aunque no

nos pongamos de acuerdo sobre cuándo fue. Y si empezó, necesariamente en el primer momento, en el momento que dominó su inventor, se agotó. Su inventor, mítico o real, no tenía motivos para detenerse a medio camino, para decir la verdad final sobre unas cosas y no sobre otras. Podemos suponer con tranquilidad que dijo toda la verdad sobre todas las cosas sobre las que valía la pena decirla. Este agotamiento liberó de compromisos a los ensayistas que vinieron después, es decir a todos los ensayistas.

Aquí debo decir que lo previo en literatura tiene dos caras: una buena, que nos ahorra el trabajo de escribir, otra mala que vuelve inútil lo que se escriba bañándolo en la luz lívida de la redundancia. En su cara buena, lo previo contiene toda la felicidad que pueda darnos la literatura. En ese sentido, el ensayo es el género más feliz. La felicidad existe en razón directa de la libertad que se nos permita ejercer en un momento dado. Al no ser obligatoria, por suerte, la literatura tiene en su origen una elección libre. Después el margen de libertad se estrecha. El que escribe durante un período largo inevitablemente verá reducirse muchísimo su libertad. Pero ahí está el ensayo, para devolvernos la dicha de los orígenes, al jugarse en el campo de la elección previa, donde está el tema. (Entre paréntesis, creo que no es que se elija el tema, sino al revés: donde todavía hay tema sigue habiendo elección, y por lo tanto libertad.)

Un invitado de último momento, a esta altura, es el crítico. Pero no ha estado ausente en todo lo que dije, porque el crítico es esencialmente un ensayista. El crítico que quiera ir más allá de la descripción y explicarse de dónde salieron los libros que ha leído, tiene que retroceder a la sociedad y la Historia que los produjeron. Y la regla a la que obedece la felicidad de nuestro oficio quiere que cada vez que desde la literatura se vuelve a lo previo, se lo haga escribiendo ensayos.