



## El ensayo como escritura del Yo

Rita De Grandis  
University of British Columbia - Canada  
rita.degrandis@ubc.ca

### Resumen

Desde la formulación de los *Ensayos* de Michel de Montaigne, pasando por las tres grandes teorías del ensayo tal como esbozadas en el siglo XX por G. Lukács, M. Bense y T. Adorno, el ensayo se instituye como una particular escritura del yo que emerge en la modernidad, estableciendo una tensión constitutiva entre el discurso y la impronta del autor, tensión que desestabiliza los binarismos del discurso de la Razón.

Este trabajo discute la tensión particular entre el discurso de la Razón y la impronta del autor que el yo ensayístico configura comparado con el yo poético de la lírica y el yo narrativo de la ficción. Asimismo, se analiza la relación de este yo con el yo autobiográfico con el cual está emparentado pero a su vez se diferencia del mismo precisamente por el tipo de discurso que produce el género ensayo.

**Palabras clave:** Ensayo – Discurso – Yo – Autor – Autobiografía

### Abstract

Since Michel de Montaigne's *Essays* and then, in the Twentieth Century, the three major theorizations on the genre of the essay, written by G. Lukács, M. Bense y T. Adorno, the essay becomes a new type of writing of modernity in which the "I" establishes a constitutive tension between discourse and author. This tension distabilizes the binarisms constituted by the discourse of Reason.

This paper discusses the particular tension that arises around the emergence of the essayistic "I" in relation to the "I" of poetry and the "I" of narrative fiction. Moreover, it relates the essayistic "I" to the autobiographical "I" with which this enunciative position is closely related but at the same time it differs from precisely by the type of discourse that produces the genre of the essay.

**Key words:** Essay – Discourse – I – Author – Autobiography

En el prólogo de los *Ensayos* de Montaigne leemos:

“Este es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertirá que con él no persigo ningún fin que no sea privado y familiar; tampoco me propongo con mi obra prestarte



ningún servicio, ni con ella trabajo para mi gloria. [...] quiero solo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo; mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto reverencia pública lo consienta.” (Montaigne, 1580-1595: 76)

Con estas palabras Michel de Montaigne inaugura la forma del nuevo género de la modernidad y el término que lo portará: Ensayo.<sup>1</sup> Y desde su emergencia las tres grandes y tardías teorías del ensayo en su forma moderna elaboradas cronológicamente, por Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno retoman para su reflexión filosófica ineludiblemente los rasgos esbozados por el iniciador moderno del género.

¿El ensayo es o no un género literario? ha sido la pregunta central de la crítica literaria sobre la que ha girado su definición, puesto que, históricamente, el Ensayo no había poseído una efectiva definición formal, como tampoco una inserción estable en la historiografía literaria, ni en la antigua tríada de los géneros literarios (lírica, epopeya, drama) en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos (Pozuelo 2005).<sup>2</sup> Dentro de este esquema triádico lo misceláneo, aquello que no cupiera en ninguna de esas casillas, esto es, cierta clase de discursos útiles o de finalidad extra artística - como la oratoria, la didáctica y la historia (Aullón de Haro 2005) eran agrupados bajo la categoría de “Didácticos” (tomada del viejo Diomedes), o bien “Argumentativos” (en la tradición de la Retórica) (Pozuelo 2005).<sup>3</sup> Por lo tanto, cuando los teóricos arriba mencionados se plantearon indagar, contra el prejuicio imperante, acerca de la identidad formal del ensayo, tuvieron que hacerlo desafiando y trascendiendo la antítesis afirmación/negación,<sup>4</sup> que subyacía al sistema tripartito de géneros respecto de su carácter específicamente artístico. Bien lo confirma Adorno cuando al comienzo de “El ensayo como forma” nos dice que “el ensayo está desacreditado como producto mestizo; que carece de una tradición formal

<sup>1</sup> En Inglaterra Francis Bacon así titulará también a los suyos: *Essays* (1597). Max Bense considera su emergencia como “espíritu de época” los siglos VXVII y XVIII como el inicio de “una atmósfera espiritual crítica, problematizadora,” afirmando que en Inglaterra en Inglaterra fue Bacon quien desarrolló el género y en Alemania Lessing, Möser y Herder. (26)

<sup>2</sup> Esta división se inscribe en la tradición de la Poética renacentista y luego la romántica derivada de la embrionaria caracterización que Platón estableció en el libro III de *De República* respecto de los modos enunciativos, configurando un sistema clasificatorio de modalidades de enunciación a partir del cual distinguir los géneros literarios.

<sup>3</sup> Pozuelo explica que, dentro de un criterio enunciativo y expresivo-temático (la prosa doctrinal), se intentaba aunar todo aquello que permitiera incluir al mismo tiempo la Biografía, la Historiografía, la Filosofía, la Estética (Tratados de Pintura o de Música) el libro de educación de Príncipes, etc.

<sup>4</sup> En esta tradición se inscribirían también la distinción hegeliana de géneros poéticos y géneros prosaicos, o artísticos y no artísticos, y, la distinción de Schiller de géneros poéticos como “modos del sentimiento” y sugiere Aullón de Haro, los géneros científicos como “modos de la razón.” El Ensayo trascendería la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía como discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y de la razón. (18)



convinciente; que sólo intermitentemente se han satisfecho sus enfáticas demandas; todo se ha constatado y censurado bastante a menudo.” (Adorno 11) Entonces, la dificultad de definir el Ensayo a partir de, o en función de la dupla afirmación/negación residiría tanto de parte del sustantivo (ensayo), es decir de su carácter de *género*, como de su adjetivo (*literario*), esto es, de su carácter poético o artístico. (José María Pozuelo Yvancos 179) Como *género* literario, según Adorno, por el discurso que produce puesto que es “especulación sobre objetos específicos, culturalmente ya preformados” (12), y, también por el sujeto que lo enuncia porque se trata de un Yo, que si bien está emparentado con el de la autobiografía, no es el de la autobiografía, ni es el de la lírica o el de la prosa de ficción, sino un Yo gobernado por la libertad de espíritu y con plena conciencia del ejercicio de esa libertad. Esta existencia conceptual provisional y tentativa con la que emerge el Ensayo hace que sea posible asociar, a partir de un saber mucho más que intuitivo, los escritos de F. Nietzsche, Walter Benjamin, Simone Weil, J. Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Miguel de Unamuno y Octavio Paz entre otros con el ensayo como textos literarios. Y lo paradójico es precisamente el adjetivo de “literario” el que mayores problemas ha causado a la hora de establecer una nítida clasificación de esta clase de textos como parte de la familia “literaria.”

¿Cuáles son entonces los principios que conforman la identidad formal del Ensayo? Fundamentalmente son dos: uno, el tipo de discurso que produce<sup>5</sup> y dos, el tipo de sujeto de la enunciación que lo constituye. En este trabajo nos concentraremos principalmente en el tipo de Yo que construye el ensayo.

La nueva denominación –Ensayo– y el sentido que le otorga Montaigne es resultado de su autoconciencia en los usos de los géneros y de su necesidad de salirse de ellos, impelido por hacer emerger una nueva norma histórico-literaria, que Pozuelo denomina “escritura del yo,” es decir, una nueva forma de escritura, con énfasis muy notable en la intervención personal, y en cierta medida autobiográfica, pero alejándose de la prosa doctrinal y ejemplarizante, cuyo estatuto autobiográfico también comienza a diferenciarse en el Renacimiento. En otras palabras, el horizonte histórico-literario de

---

<sup>5</sup> Un tipo de discurso “impuro” que no es predominantemente artístico, o de ficción, como tampoco científico, o teórico, sino un discurso *entre, confinium* lo denominará Max Bense, en tanto proximidad, contigüidad, intermediación, “entre poesía y prosa, entre el estadio estético de la creación y el estadio ético de la tendencia,” (24) Posteriormente, Adorno, más categóricamente, se resistirá a tener que definirlo en relación a los géneros instituidos y según la modalidad argumentativa de la disyuntiva uno u otro. Por el contrario, Adorno lo exime de toda “jurisdicción” y *ensayando* él mismo el género indica metafóricamente su identidad como algo irreverente: “el ensayo no permite que se le adjudique jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros.” (12) (énfasis nuestro) Esta identidad intrínsecamente mixta, reciclable y derivativa, se resiste a categorizaciones prescriptivas y moralizantes. Este sentido de literariedad vinculado a materiales culturalmente ya preformados, está en Max Bense, para quien lo propiamente literario del Ensayo es su *ars combinatoria*, en la cual en el lugar del conocimiento puro se coloca la imaginación. (29)



emergencia de este tipo de “escritura del yo” es el contexto necesario para el nacimiento y vida del Ensayo. Los *Ensayos* de Montaigne conviven con las formas de la autobiografía, formulaciones ambas de un tipo de escritura que va afirmando o ganando sus formas, su lugar propio en el horizonte textual de su momento y lo *personal* sería el rasgo definitorio de su configuración discursiva. Discursiva en el sentido de E. Benveniste (1962:242), es decir, de la distinción que establece el lingüista entre Historia y Discurso; siendo la enunciación histórica relato de los acontecimientos del pasado que se vale del tiempo verbal del pasado simple, mientras que el Discurso es una enunciación que supone un locutor y un oyente, y la intención del primero de influir sobre el segundo, y su tiempo verbal, el *passé composé*, en cuya aspecto permanece el acto locutivo. Más tarde Starobinski (1970: 88) advirtió que en la escritura autobiográfica el punto de vista locutivo mezclaba ambos tiempos, en la medida en que el sujeto de enunciación de la autobiografía remite a los hechos y a su vivencia en simultaneidad. Para Pozuelo, “el ensayo da un paso más” y se desprende de tal combinación, haciendo que predomine “el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma.” (187) Por eso, mirados desde una perspectiva histórica, los hechos a los que se refiere el ensayista, no son lo importante; sus temas, sus afirmaciones o argumentos pueden perder el interés (y seguramente lo perderán muy pronto) según avance el conocimiento sobre los hechos y temas tratados; pero, si desaparece la “*Tensión discursiva del Autor*,” en palabras de Pozuelo, no hay Ensayo que resista el paso del tiempo, y de ello el valor literario que adquiere su forma que no se dirime nunca según las afirmaciones del ensayista sean certeras o erróneas, sino “en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura o mejor cimiento de la propia forma.” (187)

El primer rasgo definitorio de la nueva escritura del yo que es el Ensayo, es el hecho de que sea precisamente eso, *escritura*, esto es, que, a diferencia de otros géneros (como la lírica, la novela, el cuento, la epopeya, el teatro) este YO, no tiene una formulación oral. Dentro de la familia de “escrituras del yo,” otros géneros han tenido una dilatada vida oral, o, en su misma configuración, les ha sido fundamental la



recitación o el canto, como en la épica, la lírica y aún la tragedia, y, en general todo el teatro, que se oyen declamados y de hecho vivieron durante siglos vinculados al verso. En cambio, el Ensayo está vinculado a la escritura y como tal existe una estricta interdependencia entre la emergencia del Yo en la cultura occidental y la escritura, vinculada a un cambio en las condiciones de creación, y también en la transmisión de los propios textos. Esto quizá explique la ausencia de autobiografías propiamente dichas en la Antigüedad. Bajtín (1975: 284) arguía haciendo uso del metalenguaje, que el *cronotopo* de la autobiografía era individual y privado, frente al del panegírico o las biografías (muy abundantes en el mundo antiguo) cuyo cronotopo era el ágora. El encomio, el panegírico, la loa, las biografías de hombres ejemplares, constituyen un ejercicio que expulsa lo privado e íntimo, el ámbito en el que Montaigne precisamente insiste. El antecedente y enlace entre estos dos tipos de YO pueden identificarse en las *Confesiones* de San Agustín, en las que el Yo no sólo es ejemplar sino escritural. Su yo va marcando en sus dos etapas de desarrollo (entre los primeros nueve capítulos y el resto), no un proceso abstracto del yo, sino una adquisición del yo en la propia conciencia de la conversión que está, además, ineludiblemente ligado a la obra que el lector va leyendo (o escuchando leer en otro tiempo), de forma que el yo, el hombre nuevo, es explicado como historia de una conversión pero esa historia es la misma escritura de sus pasos.

Así, San Agustín contribuye a dar el paso decisivo en las coincidencias que tiene el género ensayo de Montaigne con la propia autobiografía. Para tal fin, es preciso que esa escritura sea una forma de las realizaciones históricas del YO, que el Yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma de unidad creativa que tenga carácter representativo previo o que lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica, confesional o ensayística. No es que esta escritura tenga como protagonista al yo (eso lo comparten la lírica, o la picaresca), sino que La VIDA que se narra (por ejemplo, en las Memorias cívicas, literarias, políticas o sindicales) no sólo tenga alguna forma de dimensión ejemplar en el sentido clásico, como la confesión, siempre vinculada a la Epístola, como a la Autobiografía, sino que este Yo esté vinculado a la noción de Autor. Según Pozuelo, primero fue Michel Foucault y luego Florence Dupont y Roger Chartier quienes han ido trazando el recorrido de en qué momento de la cultura de Occidente esta dimensión de la *Obra* va creando la categoría de AUTOR porque en ese proceso la categoría del YO se hace objeto de representación y no sólo sujeto de ella. Además, en ese proceso



podemos ver la constitución del fenómeno mismo de la *literatura* tal como lo concebimos en Occidente. La literatura del yo nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y objeto con el de la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud. No es el documento que fija el evento sino la “representación,” es decir, la sustitución de lo que realmente ocurrió (objeto de la Historia), por el signo que da entrada a la *poiesis* como sinónimo de construcción, de configuración. Ya no es más la descripción (*ekfrasis*) de la batalla, sino la batalla creada en la *poiesis* (con sus metáforas arbitrarias). El signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que reales o no, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva. En ese proceso enunciativo de la representación el estatus imaginario le es ajeno al sujeto, pero a la vez depende de él por entero. Aunque Foucault en “Qué es el autor?” (1966) los refería al siglo XVIII, precisamente porque su enfoque fue mucho más sociológico que literario, para Pozuelo la Obra de un AUTOR en condiciones de decir su propio YO se configuró mucho antes. Y, este proceso a su vez va vinculado a la emergencia del formato libro, es decir, a la escritura como forma de procesamiento de los textos ya no vinculados al códice o a un conjunto misceláneo de códices diversos, sino al libro como unidad de una obra concreta. Francisco Rico en *Entre el códice y el libro* llama “politextuales” obras que reunían diversos géneros y códices, pero que no poseían la unidad mínima para configurar la Obra. En ese sentido, serán la transmisión del *Canzoniere* y sobre todo los *Trionfi* de Petrarca, pero también la *Vita nuova* de Dante los que permiten el paso a esa unidad desconocida antes. La estructura del libro se ha asociado ya a una obra concluye Pozuelo. (185) Entonces, con Pozuelo, entre otros, el Ensayo moderno se inscribe en la tradición histórica de las Memorias, la autobiografía, el diario íntimo, es decir, en ese entrelazamiento entre escritura, autor y obra, y, esa emergencia coincide con el Humanismo, hasta llegar a Montaigne que sella el vínculo del ensayo con lo propiamente autobiográfico y con la idea de un modo de tratar los asuntos, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, puesto que “importan menos aquí los temas que su perspectiva de ellos [...] menos la perfección o el redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su de su propio yo, sino que las admite a discreción su propia libertad.” (185-6) Esta idea de libertad en sentido kantiano junto con la caída de la Poética clásica en tanto pérdida de su concepto duro de finalidad artística y literaria de raigambre kantiana también afirma un pensamiento sin ataduras de autoridad, sino que las admite a discreción de su propia voluntad. Para Max Bense, “la pasión libre que surge de la creación reacciona, no sin dificultad, completando la libre voluntad que impulsa el espíritu que defiende algo.” (22) Así, el nuevo género queda asociado al procedimiento de la *tentativa*, de libertad de juicio, pero también a no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal. Dirá Max Bense:



“Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema.” (25)

Estos rasgos se enuncian en el fundamental capítulo I, XXVI de Montaigne sobre “La educación de los hijos” y en otros muchos lugares, en lo que se delimita no un género como clase de textos ya definida, sino una *actitud*, un modo de proceder en la organización de un discurso, un *estilo*, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada desde su misma personalidad. Así en el capítulo II, XVIII advierte:

“Pintándome para los demás heme pintado en mí con colores más vivos que los primitivos. No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí. Este es consustancial a su autor...parte de mi vida y no de una ocupación y fin terceros y extraños como todos los demás libros.” (52) (Citado por Pozuelo 186)

He aquí la afirmación más importante del Ensayo como traducción de una nueva actitud, de un Nuevo Estilo, que define la escritura como un modo de ser tentativa personal cuanto esa escritura moldea, y afirma. (186)

Como dijéramos, los hitos fundamentales posteriores de Lukács, Bense y Adorno son prueba ineludible de la impronta que dejó Montaigne para la definición del género, en la medida en que el asunto refiere a un Yo, y se configure con él “*en una Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor.*” (Pozuelo 187) También dentro de las escrituras del yo que constituye el ensayo (junto con la lírica y la novela), Pozuelo califica al Yo ensayístico como un *yo ejecutivo* por esa fuerza ejecutante del Discurso. Y en lo que de *ejecutivo* tiene este yo del Ensayo se emparentaría con el yo lírico por cuanto ambos comparten la temporalidad del Discurso que emerge con fuerza en el presente de la enunciación. Además ambos Yo comparten esa tensión con el evento, acontecimiento, asunto o situación. (Pozuelo 187)



A su vez esta forma del Yo ensayístico se distingue de otras formas del Yo como el de la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa, en tanto en el Yo ensayístico no es ficcional del mismo modo que los otros. Esto es, este Yo no es susceptible de ficcionalización o resiste la ficcionalización por cuanto no permite que se separen las categorías de la enunciación y del Autor. Con esto no queremos decir que el Yo no sea una construcción del discurso y de la Obra o el Libro, pero no es un *Autor* ficcional, aun cuando su “persona” como individuo histórico pueda valerse o metamorfosearse tras la apropiación que de ella hace el Discurso. No es que el Yo del ensayo no sea una forma interesada y construida por el libro, pero no es una forma *ficcional*. En los grandes ensayos todo remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma.

Lukács en su célebre ensayo “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper),” que abre *El alma y sus formas* (1910), y el valioso aporte posterior de Max Bense en *Sobre el ensayo y su prosa* (1947) tratan este asunto en la cadena de reflexiones sobre el ensayo que van de Lukács y culminan en la gran poética del género que ofrece Adorno. Lukács en su intento por identificar la *forma* del ensayo en ese lugar intermedio entre la ciencia y el arte,<sup>6</sup> advierte que su forma requiere considerar el carácter no progresivo, el orden de los estados de las cosas, la intervención crítica o ensayística y su propio valor autónomo del progreso de los conocimientos sobre ello. Lukács saca el Ensayo de la sola Estética y de la Crítica literaria y lo acerca a un tipo de escrito, citando a Platón, a Montaigne, a Kierkegaard, en los que la impronta vital del temperamento del escritor y lo que llama vivencia concreta de las ideas, es decir, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún otro gesto y precisan expresión, es fundamental. Hay un momento en que Lukács compara el ensayo con la poesía, para marcar diferencias solamente de acentuación. Si la poesía recibe del destino su perfil, su forma, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino:

---

<sup>6</sup> Consideraba que el ensayo se acercaba más al arte que a la ciencia por el tipo de intuición y configuración que era, pues en la ciencia imperan los contenidos y en el arte las formas.



“El momento crucial del crítico [sinónimo del ensayista en Lukács] el momento de su destino, es pues aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma [...] pues el ensayista necesita la forma solo como vivencia, y solo la vida de la forma, la realidad anímica contenida en ella.” (25)

Luego Max Bense volverá sobre el valor de la impronta personal del ensayista vinculada a la noción de tendencia y experimento en una serie de distinciones binarias por las cuales la opinión se vincula a la tendencia y ésta a la ética, frente a la creación vinculada a la estética. En el ensayista se da una coincidencia “entre tendencia y creación.” (23)

Posteriormente, como se sabe, Adorno replicó irónicamente esta mística lukacsiana de la forma y esa separación radical de Arte y Ciencia, y entre Tendencia y Creación, pero para Pozuelo, la imputación de Adorno es más retórica que crítica puesto que en la reflexión de Lukács tal separación en cierto modo es negada por el propio Lukács. Esa idea de que el Ensayo es vivencia, y otra vía de la imagen, y distinta a ella, pero que logra igual dimensión vital, excede la propiedad o impropiiedad de sus contenidos, y por tanto se salva del devenir histórico de los conocimientos en cuanto tales, para erigirse en el privilegio del punto de vista como legitimidad artística cuando ha conseguido hacerse inseparable de una feliz formulación del pensamiento. En Bense, Ensayo es “*intento*,” experiencia, experimento, método (entendido éste como “expresión de un método experimental,” que resulta de “escribir experimentando” (24) Por eso cuando Adorno aclara el pensamiento de Lukács, se refiere al ensayo de Max Bense, para reformular la idea que Pozuelo condensa en su fórmula de “*Tensión discursiva de un pensamiento ejecutándose*” (189) En Bense, citado por el propio Adorno leemos:



“Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura.” (Adorno 27)

Y, más abajo, y también citado por el propio Adorno:

“El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues quien critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que un autor dado, y ante todo tiene que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico.” (Adorno 29)

Henos entonces aquí con los cimientos formales sobre los que se bate el Ensayo: Un Yo en ejercicio de una escritura experimental por la que se constituye el arte de la crítica como *intento, tentativa*.

Es notable que Adorno cite de Bense precisamente aquellos momentos de su ensayo que poco se alejan de las ideas de Lukács, respecto a la vindicación de la vivencia, de la imagen y la dependencia de esa vivencia con la forma de la escritura. Su autonomía formal estaría dada para Adorno en la espontaneidad subjetiva (*tensión discursiva* para Pozuelo) y su forma crítica “Devora las teorías que le son próximas; tiende siempre a la liquidación de la opinión, incluso de aquella de la cual parte. Es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología.” (Adorno 28). Forma crítica por excelencia que, para Bense es llamativa, tanto porque todo gran ensayista es un crítico, como porque históricamente “todas las épocas en las cuales el ensayo ha sido clave hayan sido además épocas esencialmente críticas. ¿Qué quiere decir esto” (25-6) se pregunta Bense y su noción de crisis está pensada desde la dialéctica puesto que el ensayo, “sirve a la



crisis y a su superación, en cuanto lleva al espíritu a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas” (31) que no son simple expresión de una crisis. En Adorno será bajo la amenaza de la Alemania del Nazismo, el positivismo y el idealismo filosófico que hará del ensayo una exhortación a la libertad del espíritu.

Por último, nos preguntamos sobre la sobrevivencia del Yo del Ensayo y del género en el presente de las nuevas crisis fundamentalistas de la política y de la ecología, ¿cuáles son los desafíos que enfrenta el Ensayo y su Yo en esta era del mercado y del retorno desesperado a los individualismos de todo tipo como el anverso dialéctico frente al sentido de extinción del individuo, bajo la generalización automatizada de una retórica reificada de las formas? Entre aquella realidad política del nazismo que alumbró la reflexión de Lukács, Bense y Adorno y el desprecio por la política como acción colectiva en nombre de autorías personales o individuales, la de los 60 y 70, que restauró para muchos la idea de una verdadera experiencia colectiva revolucionaria que no significara masa anónima y amorfa, sino un nuevo nivel de subjetividad del Ser en el que la individualidad no desaparecía sino era completada por lo colectivo, y el presente que ha abjurado de la política como forma de liberación colectiva, nos preguntamos si el Ensayo accede a su funeral junto con el fin de la literatura de la era Gutemberg, o si como escritura del Yo, sigue abriendo brechas discursivas e interviniendo dialécticamente en esa mezcla de “diálogo dramático,” “monólogo reflexivo” e “intención socrática” (como comentaba Bense (31); resistiendo binarismos y estereotipos; apoderándose y penetrando los terrenos de la ficción y del pensamiento, en esa tensión y disputa inherentes a su forma en la encrucijada entre ficción y pensamiento.

Como afirmara Saer en “La cuestión de la prosa,” el ensayo enfrenta dos fuerzas antitéticas, por un lado su vocación artística como prosa de gran estilo que se nutre de una rica tradición literaria que requiere una alta competencia de lectura, y, por otro, una apertura mercantilista de diseminación que conlleva formas simplificadas y banalizadas de la prosa. Si el ensayo construye un Yo cuya marca es una subjetividad singular, como



las huellas dactilares o la singularidad de una voz, junto con la iluminación filosófica con que lo concibiera Adorno, necesariamente sobrevivirá mientras no se desligue de la discusión crítica de ideas y de conceptos, ni de las tensiones entre éstos y lo que no cabe en ellos. El ensayo no se amedrentará antes las aporías ni de los nuevos visos de la significación, tampoco de convicciones estéticas y políticas, muchas de ellas provocadoras y controvertidas, que destierran la posibilidad de un relativismo laxo y autocomplaciente. En esa tenacidad del Yo del ensayo reside la posibilidad de su sobrevivencia.



## Bibliografía

Adorno, T. W. “El ensayo como forma” en *Notas sobre Literatura*, Barcelona: Ariel, 1962.

Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. [Título original: “Über den Essay und seine Prosa”] Traducción de Martha Piña. Revisión del texto: Liliana Weinberg. Universidad Autónoma de México, 2004.

Lukács, Georg. *El alma y sus formas*. Barcelona, Grijalbo, 1975.

Pozuelo Yvancos, José María “El género literario ‘Ensayo’” en *El ensayo como género literario*. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (comp.) Murcia: Universidad de Murcia, 2005: 179-191.

Aullón de Haro, Pedro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros” en *El ensayo como género literario*. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (comp.) Murcia: Universidad de Murcia, 2005: 13-24.