



# El ensayo\*

Adrian Marino\*\*

---

\* Traducción del rumano de Desiderio Navarro. Apareció publicada originalmente en la revista *Criterios* n.º 57 (1 de marzo del 2014) en La Habana. El texto rumano, “Eseul”, apareció publicado en el *Dictionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucarest, 1973, pp. 604-622.

\*\* Adrian Marino (1921-2005, Rumanía). Ensayista, crítico, historiador y teórico literario. Fue arrestado en 1949, permaneció encarcelado hasta 1957 y luego fue deportado por seis años más. En 1969 fue rehabilitado política y jurídicamente por completo. Publicó en su país y en el extranjero volúmenes de teoría literaria y comparatística, entre ellos, *Introducción a la crítica literaria* (1968-2007), *Moderno, modernismo, modernidad* (1969), el tomo I del inconcluso *Diccionario de ideas literarias* (1973), *Hermenéutica de Mircea Eliade* (1980), *Etiemble o el comparatismo militante* (París, 1982), *Comparatismo y teoría de la literatura* (París, 1988) y los siete tomos de *Biografía de la idea de literatura* (1987-2003). En el año 2010, se publicó póstumamente *De un diccionario de ideas literarias*, recopilación de textos suyos al cuidado de Florina Ilis y Rodica Frentiu. Entre 1973 y 1980, fundó, redactó y dirigió la primera revista rumana de estudios literarios en lenguas extranjeras de amplia circulación, *Cahiers roumains d'études littéraires*. Fue premiado por la Academia Rumana y la Unión de Escritores de Rumanía. En 1985 recibió el Premio Herder. Sobre su obra se han escrito libros como *La hermenéutica de Adrian Marino* (1993), de Constantin M. Popa, y *La alternativa Marino* (2002), de Adrian Dinu Rachieru.

Entre las ideas literarias actuales que gozan de muy amplia circulación se cuenta también el *ensayo*, concepto proteico, de mil y una caras, tan nebuloso y ambiguo desde numerosos puntos de vista como cultivado y elogiado con ostentación en los más inesperados ámbitos.

¿En qué no se ha convertido en los últimos tiempos el ensayo? La monografía, la biografía, el estudio crítico, el artículo, la crónica, el prefacio, la novela, la noveleta, etc. Todos pretenden ser “ensayos”; todos quieren pasar —por esnobismo o exceso de distinción— por “ensayos”. De ahí, también en este caso, la necesidad de una elucidación y desmitificación sistemática.

## I

Por más libre y elástico, por más “antigénero” que sea, el ensayo implica un número de *acepciones bien delineadas*, un objeto y un “método” específico, imposible de identificar con otras actividades teóricas o crítico-literarias. En ningún caso, se puede suscribir la afirmación: “Definir el ensayo —circunscribir su área, encontrar su género próximo y diferencia específica— es un trabajo lógico que el estilo ensayístico rechaza” (Balota 10).

La esfera supraordinada es, sin duda, la idea de “escrito”, “obra”, “trabajo espiritual”. En cuanto a los rasgos de diferenciación, estos tienen una vieja tradición. De hecho, casi todos los sentidos básicos fueron vislumbrados o utilizados ya por Montaigne (Blinkenberg 3-14), quien, a través de sus *Essais* (1580), introdujo la

noción en la cultura europea. Sus matices ofrecen un buen punto de partida.

1. En un primer sentido, *ensayo* quería decir ‘examen’, ‘prueba’, ‘prueba de examen’, y, por extensión, ‘verificación’. Cuando Montaigne habla de “l’essay de mes facultez naturelles” (L. II, cap. X), utiliza la idea de “ensayo” en ese sentido, muy próximo, por lo demás, a la etimología de la palabra latina (*exagium*, ‘pesaje’; en sentido figurado: ‘examen preciso, exacto’). El matiz reaparece cada vez que el ensayista moderno da muestras de preocupaciones analíticas, críticas, de control y verificación, sobre temas introspectivos u objetivos.

2. Nuevamente en Montaigne, en una acepción más general, aceptada también por otros en el siglo XVI, el “ensayo” deviene sinónimo de *experiencia*, en el sentido pedagógico, pero hasta cierto punto también moderno, de la palabra. “Les essais de ma vie” (L. III, cap. XIII) significa “las experiencias de mi vida”, tanto en el aspecto de “probar”, de “poner a prueba” (“s’éprouver”, “s’exercer”, L. III, cap. II) como en el de “ganar experiencia” (“enquérir apprentissage”, L. II, cap. III). Haciendo “ensayos” me desarrollo, crezco, asimilo nuevas verdades, aumento mi capacidad moral e intelectual. Ambos sentidos presagian y preparan la idea moderna de “experiencia” interior o intelectual y, después, de vivencia de una “aventura” espiritual.

3. Importante, ayer y hoy, sigue siendo también el matiz epicúreo. La noción de *ensayo* implica, en Montaigne y en otros,

la idea de *degustación*, de *gouster* (L. III, cap. XIII), acepción que se ha conservado en la noción italiana de *saggio* (*assaggiare*, ‘gustar’). El ensayista solo “gusta” el asunto, lo “prueba”, no lo consume en su totalidad, no lo agota. El ensayo sería, pues, el “aperitivo” del espíritu, un *hors d'œuvre* agradable, sabroso, succulento, excitante.

Por lo tanto, el placer de la idea se vuelve superior a su profundización o a su rigor. Todos los ensayistas clásicos —entre los rumanos, Mihai Ralea y, después, Matei Calinescu— hablarán, pues, de “seducción intelectual”, de “placeres de una novedad siempre sorprendente”, de “alegría” (M. Calinescu 25, 52, 58, 188). Lejos de constituir una frivolidad, el matiz es aceptado también por las definiciones más severas del ensayo (Wais 338-340).

4. Pero el sentido central, anticipado en igual medida por Montaigne (de uso bastante frecuente ya en el siglo XVI), va en dirección de la idea de *prueba*, *tentativa*, *ejercicio*, incluso en el título de los *Essays*: *coup d'essai* (L. III, cap. IX; L. I, cap. VIII), *manière d'essay* (L. I., cap. XXVIII), *comme les enfants proposent leurs essais* (L. I., cap. LVI).

El ensayista “prueba” a escribir, a tratar un asunto. Pero no sabe si va a lograr el resultado deseado. No obstante, es su derecho “probar”. Este “ejercicio” de matiz modesto, anticipado en alguna medida por la idea de *experiencia* (arriba registrada), será asimilado progresivamente a la idea de “investigación”; porque toda tentativa de descubrir la verdad, de discutir un tema cualquiera, equivale a su “tratamiento” analítico,

de algún modo a mitad de camino entre “prueba” y “estudio”. Nos parece sorprender este matiz en un título programático como este: *Discourses by Way of Essay* (1668), de Abraham Cowley. El “discurso” indica el tema. La noción de *ensayo*, el método (*way*, ‘la vía’).

5. En el siglo XVIII, los progresos de la ciencia experimental orientaron el ensayo en un *sentido predominantemente científico*, de “examen” objetivo, sistemático, metódico. Es, por lo demás, también el periodo en el que aparece una serie de célebres tratados, “ensayos” filosóficos e históricos (Locke, Leibniz, Hume, Voltaire): *Essay Concerning Human Understanding*, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations*, etc.

Pero en ninguna parte se pone mejor en evidencia ese desplazamiento semántico que en la *Enciclopedia*, de Diderot y d’Alembert: mientras que al sentido “literario” del ensayo se le dedica un artículo de solo once líneas, al científico (“En la química metalúrgica”), no menos de diez páginas compactas (V: 919-929). Uno “trata o toca de paso (*effleure*) diferentes asuntos”, o “un asunto particular”. El otro (“En la química metalúrgica”) es “el examen de un mineral que tiene como objetivo conocer las diferentes sustancias que entran en su composición, etc.” Un repertorio de sinónimos franceses, de finales del siglo, ni siquiera registra la acepción puramente literaria del ensayo (Girard I: 235). Ella será redescubierta apenas en el siglo pasado.

El cientificismo moderno consolida aún más la noción, a la que le da el sentido experimental de *Versuch* ('tentativa', 'experiencia', 'investigación científica'): contribución de proporciones reducidas, pero metódica, orientada a explorar y obtener resultados precisos, aunque sean parciales (Bleznick; Morón Arroyo 185; Huberman y Huberman VIII).

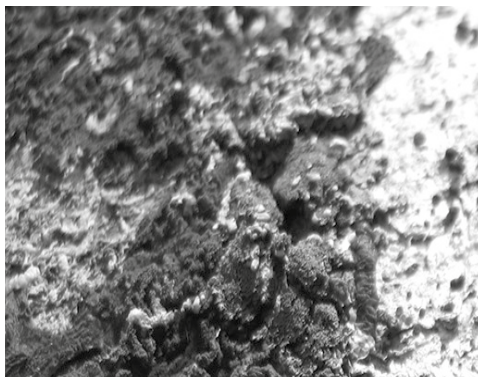
Se trata, sin embargo, de una desviación e, incluso, de una alteración del sentido originario, bajo la presión de las actividades modernas de investigación. La idea básica, auténticamente ensayística, sigue siendo siempre relativista: el ensayista solo "prueba" a dar una solución. No la impone, ni la dogmatiza. Solo la propone. Plantea un problema, poniéndose a sí mismo y a otros a "probar". Tienta, incita a la verdad.

No la define de manera integral, obligatoria ni, mucho menos, definitiva para nadie.

6. De la combinación de esos sentidos, bajo la misma influencia cientificista predominante, nació también la idea moderna de *experimento*. De ahí el ensayo en cuanto género experimental, "escritura o arte experimental" (*théâtre d'essai, cinéma-essai*), no sin serias analogías de método. Al igual que el hombre de ciencia, el ensayista examina el objeto (la idea) desde diferentes ángulos, lo analiza multilateralmente, lo "pesa", lo "palpa".

Sin embargo, la diferencia sigue siendo esencial. Mientras que el sabio se guía por leyes físicas, el ensayista escoge y combina libremente las ideas (de ahí también la esencia creadora del ensayo). Mientras





El ensayista  
“prueba” a  
escribir, a tratar  
un asunto.  
Pero no sabe  
si va a lograr  
el resultado  
deseado. No  
obstante, es su  
derecho “probar”.

que el hombre de ciencia publica sus investigaciones por etapas, sus experiencias de laboratorio, el ensayista (y tanto más el creador) ofrece solo resultados, productos finales. Lo que correspondería a los experimentos científicos serían los bocetos preparatorios, las anotaciones, las notas de trabajo. Pero esos no son “ensayos”, sino

borradores. La confusión sigue siendo, pues, total (Berger, “Der Essay als Experiment” 115-127; Steinberg I: 205-211).

## II

*La esfera de investigación* del ensayo, prácticamente ilimitada, es cubierta por la totalidad de esas direcciones. El ensayista “prueba” sus fuerzas sobre cualquier tema que estimule su pensamiento y sensibilidad. Como escribe E. Lovinescu, el ensayo “puede abarcar todo objeto del dominio de las ciencias morales, todo tipo de problemas de historia literaria, de estética, de sociología y toda cuestión de orden cultural” (67).

Cuando el título del ensayo no define el tratado filosófico sistemático (Maine de Biran), el estudio histórico (Guizot, Macaulay), el estudio crítico-literario (Paul Bourget), para dar algunos otros ejemplos célebres, el ensayo excluye toda restricción. Pero la utilización completa de las posibilidades semánticas del “ensayo” dista de haber sido consumada. Su empleo sigue siendo, sin cesar, infinito e indefinido.

El ensayo explora una gama muy vasta de asuntos. Prueba de ello son sus grandes precedentes: Bacon, Hume y, sobre todo, Montaigne, Emerson y Aldous Huxley, entre los “modernos”. Además, trata los problemas más imprevistos. Dos nutridas antologías recientes, *Great English Essays* (1961) y *50 Great Essays* (1964), conducen a la misma conclusión: en el ensayo, el espíritu es llevado en zigzag en las más imprevistas direcciones de la política y la moral hasta la religión, la educación y la música.

*Valores*, de M. Ralea, y *Puntos de vista*, de D. I. Suchiani (sobre la literatura, la sutileza, el humor, la necedad, el cine), no constituyen excepciones a la regla, que es de hecho una antirregla. Por eso, todo intento de prescribir un “asunto por excelencia”, un “tema” del ensayo, como sería “el encuentro (la relación) entre naturaleza y cultura”, es restrictivo y, por ende, inexacto (Adorno 41; Balota 71-72).

En realidad, la materia del ensayo puede ser no solo el arte y la naturaleza, sino también el mundo de las ideas y, en general, todo lo que constituye un objeto de “vivencia” (*Erlebnis*).

### III

Si el problema del contenido sigue siendo de importancia mínima, dada la universalidad del ensayo, su punto de partida demuestra ser capital, esencial. El impulso básico, la tendencia ensayística fundamental, es necesariamente el conocimiento. Todo ensayo constituye un *acto de conocimiento*, de un tipo especial: uno orientado hacia lo universal a través de “métodos” individuales. O mejor dicho: una aspiración a lo general mediante procedimientos particulares.

Esta actitud y altura específica ensayística es una elevación a la universalidad a través de la particularización; es un debate de “problemas conceptuales” formulados y resueltos en función de “ocasiones” y “situaciones concretas”.

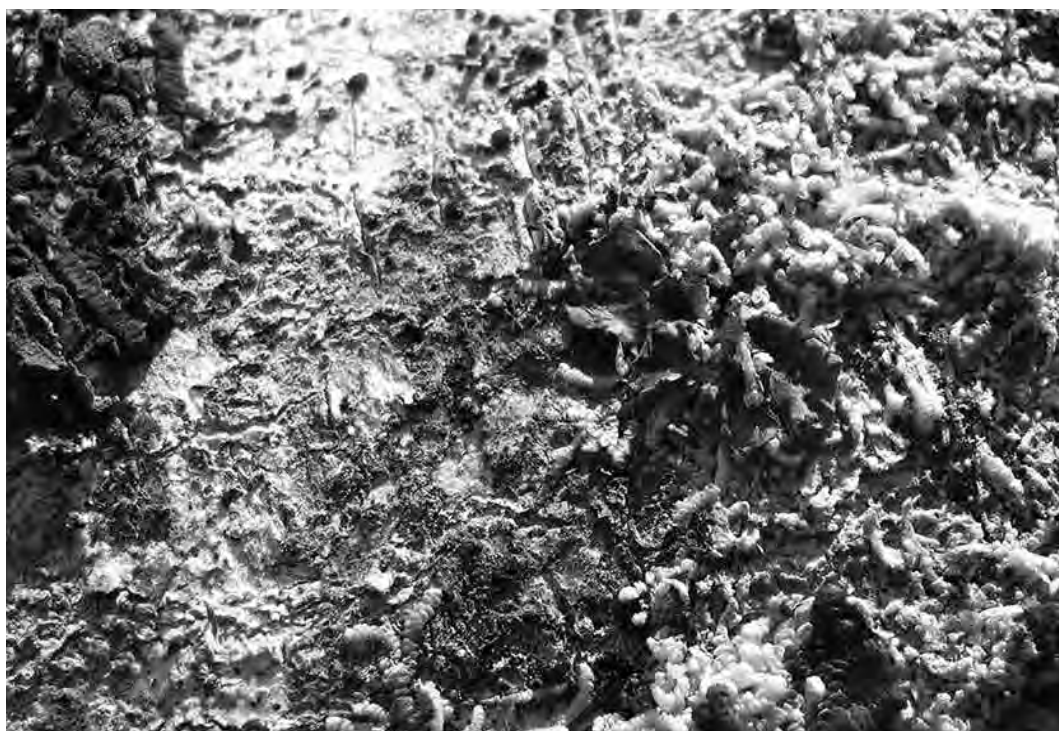
La definición de Georg Lukács, a menudo citada y parafraseada (*Die Seele und die Formen*, 1911), tiene, en todo caso, su anticipación en una caracterización

(de 1797) que Fr. Schlegel hizo del ensayista alemán Georg Forster: “Él parte de los detalles particulares para pasar enseguida a las generalidades” (Adorno 213). De ese modo, lo accidental deviene el pretexto y la motivación de la generalización teórica.

De ahí la profunda inestabilidad, contradicción interna y ambigüedad del ensayo. Porque, mientras que lo individual deviene objeto de intuición e imagen, lo universal no puede ser abarcado sino conceptualmente. El ensayo realizaría, pues, la síntesis kantiana de la intuición ciega, iluminada por el concepto, y del concepto desnudo, animado por la intuición.

En todo caso, el ensayo constituye un compromiso —unas veces precario, otras veces admirable— entre concepto e imagen, en el marco de un género intermediario, de “frontera”, en alguna medida “híbrido”, entre literatura y filosofía. Por eso, todo ensayo parece, de algún modo, arriesgado, construido por antítesis —suspendido y oscilante—, por interferencia continua de elementos objetivos y subjetivos difícilmente coordinables: concepto e imagen, principios y experiencia concreta, idea y “vivencia”, absoluto y relativo, eterno y temporal, teórico y estético.

Esta situación-límite, paradójica, fundamentalmente “irónica”, es reflejada de modo inevitable también sobre las tentativas de estudiar y definir metódicamente el ensayo. ¿Qué puede ser más paradójico (¡y, sin embargo, más necesario en el contexto de unos medios literarios llenos de todo tipo de “ensayistas”, “ensayismo” y teóricos de ocasión del ensayo!)



que ocuparse de manera sistemática de un género profundamente no sistemático?

#### IV

El objeto del conocimiento ensayístico, divergente en sus direcciones básicas, es, naturalmente, la “verdad”. Pero es una verdad *sui generis* que refleja esa misma situación contradictoria: personalizada, pensada y expresada en su singularidad sensible, no en su generalidad abstracta; una verdad concreta, experimental, posible, eventual, no una conceptual, discursiva, tradicional.

En el proceso de precisar y definir esa verdad colaboran, en proporciones imposibles de analizar, tanto la precisión previsible del espíritu como la receptividad omniabarcante y espontánea de la sensibilidad. De ahí se deriva la permanente subjetivación de la objetividad del ensayo,



la tensión emocional de las ideas y la incitación a la meditación propia, que no involucra sino al ser del ensayista y del lector que lo sigue.

1. He ahí por qué, en el ensayo, el impulso de conocimiento es conducido, dominado y determinado, al fin y al cabo, por la *subjetividad* del ensayista. El alienator animador del ensayo no puede ser la urgencia lógica, sino la reflexión subjetiva, unilateral.

El ensayista solo “prueba” diferentes soluciones y respuestas. Se plantea preguntas a sí mismo y a otros. Monologa y dialoga en un espíritu de plena independencia respecto de la “objetividad” corriente. Lo que él descubre y proclama será, inevitablemente, solo su “verdad”, individualizada y asumida dentro de una gran libertad de conciencia.

Por eso, el ensayo, puesto en camino, aunque sea con las más estrictas intenciones, termina por subjetivarse, por desplazar toda su perspectiva hacia la profesión de fe, el soliloquio y la reflexión personal. Por lo tanto, estamos ante un ensayo auténtico cada vez que una tesis, un principio o una idea general son expuestos, en sus términos subjetivos, por un acto abierto de adhesión. Solo las ideas vividas, incorporadas y abrazadas por el sujeto humano hacen el ensayo.

Las ideas solitarias, frías, encorsetadas rígidamente, son cosa de la existencia del estudio y del tratado clásico. Esto determina, una vez más, la paradoja y, a veces, hasta el equívoco involuntario del ensayo: acto intelectual resuelto por

medios sustancialmente subjetivos, literarios. Así lo demuestra plenamente la historia del ensayo francés e inglés. Incluso la historia del ensayo rumano, en sus puntos más altos: Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, G. Calinescu, M. Ralea, Paul Zarifopol.

2. De ahí otra consecuencia importante: el ensayo, ante todo, representa una *obra de personalidad*. En el ensayo, lo decisivo no es el problema de la justicia, sino la presencia o la ausencia de personalidad en el gesto de descubrimiento y formulación de las ideas. Interesa no tanto *qué* dice, sino ante todo *cómo* lo dice.

En el verdadero ensayista todas las ideas están sometidas a un ángulo de refracción propio, expresan una actitud temperamental. Esta es la condición, el prestigio y, en definitiva, la ética y la responsabilidad del ensayista y del ensayo: “prueba” abierta, directa, llena de valor, de las opiniones, enunciadas no en el sentido de un desafío, sino de la proposición de unas verdades asumidas, “subjetivas”.

Incluso si, a veces, las impresiones se objetivan, incluso si el paso hacia la meditación de carácter general es frecuente (aforismos, máximas, etc.), nunca la reacción del sujeto desaparece del ensayo.

3. En la medida en que expresa el “humor” intelectual y emocional de una personalidad, el ensayo, devenido claramente subjetivo, se desliza de manera natural hacia la *confesión* y la *autobiografía espiritual*. Su acta de nacimiento, en la literatura francesa, es el “c’est moy que je peinds” (“es a mí a quien describo”), de



Montaigne; en la inglesa, el “of myself”, de Cowley.

Casi siempre, el ensayista habla en primera persona, mediante testimonios ingenuos y sinceros, revelando su “vida interior” ante unos “pensamientos decisivos”. Esta es, incluso, la definición del ensayo, según el moderno novelista-ensayista Robert Musil (parte 2, cap. 62; Berger, “Der Essay als Experiment” 133), verificable, por lo demás, por doquier (en nuestros ensayistas inclusive): “Comienzo a hablar [...] con una confesión”, “me asombra que semejante circunstancia haya pasado inadvertida”, “tengo la impresión”, “prefiero”, “creo” (M. Calinescu 21-30, 36, 86, 88, 119 y 123).

Unos vienen con la fórmula “la clave del alma” (Huberman y Huberman VII). Otros deducen de ahí que el ensayo constituye “un género intermediario entre la confesión personal y el estudio analítico” (Moreau 11). Otros, por último, sacan de esa situación la conclusión, aún más justificada, de que el ensayo cultiva la especie particular del “lirismo intelectual”. A través de Montaigne, el ensayo europeo debuta de verdad bajo el signo de la confesión y se desarrolla ininterrumpidamente en este sentido, hasta tal punto que algunos investigadores no vacilan en hablar de “afinidades líricas estructurales” (Rehder 25).

4. La vocación de *actualidad* es consecuencia directa de la misma subjetividad territorial. El ensayo define la posición del ensayista en un momento especial de su curva espiritual, condicionado por la totalidad de los factores que lo pueden influir.

Por eso, de manera implícita o explícita, el ensayo expresa las reacciones del presente, a veces incluso de lo cotidiano. Por este motivo, muchas veces, el ensayo degenera en “folletín” y “crónica”, formas pseudoensayísticas inferiores. Todo buen ensayo expresa “algo” de la situación espiritual del momento, del contenido de su secuencia histórica.

## V

A este objeto dualista le corresponde un método adecuado: mixto, divergente, transitorio. El *método ensayístico* lanza un puente entre concepto e intuición, entre filosofía y ciencia, por una parte, y arte y literatura, por la otra. El ensayo asegura una forma de pasar del conocimiento a la creación, de la investigación a la imaginación, de la razón al “entendimiento”, del “espíritu” al “alma”. Realiza la unidad orgánica, indiferenciada, entre ciencia, moral y arte, teoría y poesía, erudición y literatura.

¿Qué es el *Pseudokinegetikos*? ¿Un manual de caza, una excursión en la historia de las artes, una divagación intelectual? Es difícil decir. Un ensayo, en todo caso. Pero ¿y *Le Paysan de Paris*? ¿Un manifiesto surrealista, poesía, un *collage*, polémica? Lo mismo. Todos estos elementos aparecen en todo ensayo auténtico, en dosificaciones variadas, inefables. La tendencia a la polarización aparece solo como resultado del análisis.

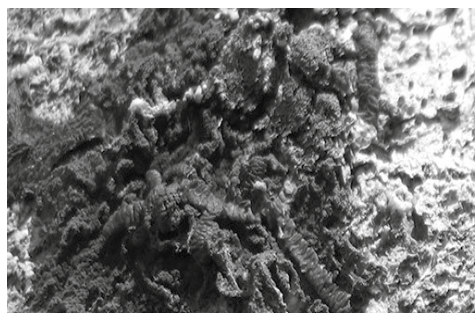
En su estructura interior, el ensayo se presenta sintético, totalizante, con permanentes desplazamientos subterráneos hacia lo intuitivo e imaginal, porque, en esta

alternativa (abstracción/imagen sensible, lógica/reacción emocional), la partida es ganada siempre por la “literatura”. A pesar de la afirmación en sentido contrario, a veces encontrada, sigue siendo un hecho bien verificado que la abstracción atrofia al ensayo, lo corrompe hasta desfigurarlo, o lo transforma en otra cosa, en estudio filosófico, por ejemplo.

El ensayo solo se salva por el derribo permanente de la relación filosofía-literatura en favor de la “literatura”, por la prioridad concedida a los elementos “artísticos” en la técnica del ensayo. El ensayo persigue el conocimiento. Pero el conocimiento ensayístico no puede ser sino “hermoso”, nuevo, expresivo, libre, inédito. La dualidad típicamente ensayística “científico” / “literario” se resuelve, pues, de modo invariable en favor del término estético.

De esta situación profundamente ambigua se derivan todos los *caracteres del “método” ensayístico*, el conjunto de procedimientos específicos del discurso estético. Procedemos, en alguna medida, por reducción, simplificación y sistematización, por una inversión de la perspectiva, no obstante, inevitable. Interferencia, oscilación, hipótesis, apertura libre, continua, ese sería en esencia el régimen ensayístico “clásico”.

1. El ensayo permanece, de principio a fin, refractario, incluso “escéptico”, ante su propia definición, que se confunde con el desenvolvimiento mismo de su proceso espiritual. El fin deviene medio. El medio, fin. *El objeto deviene método; el método, objeto*. La verdad se confunde con su método de búsqueda. Esta es una

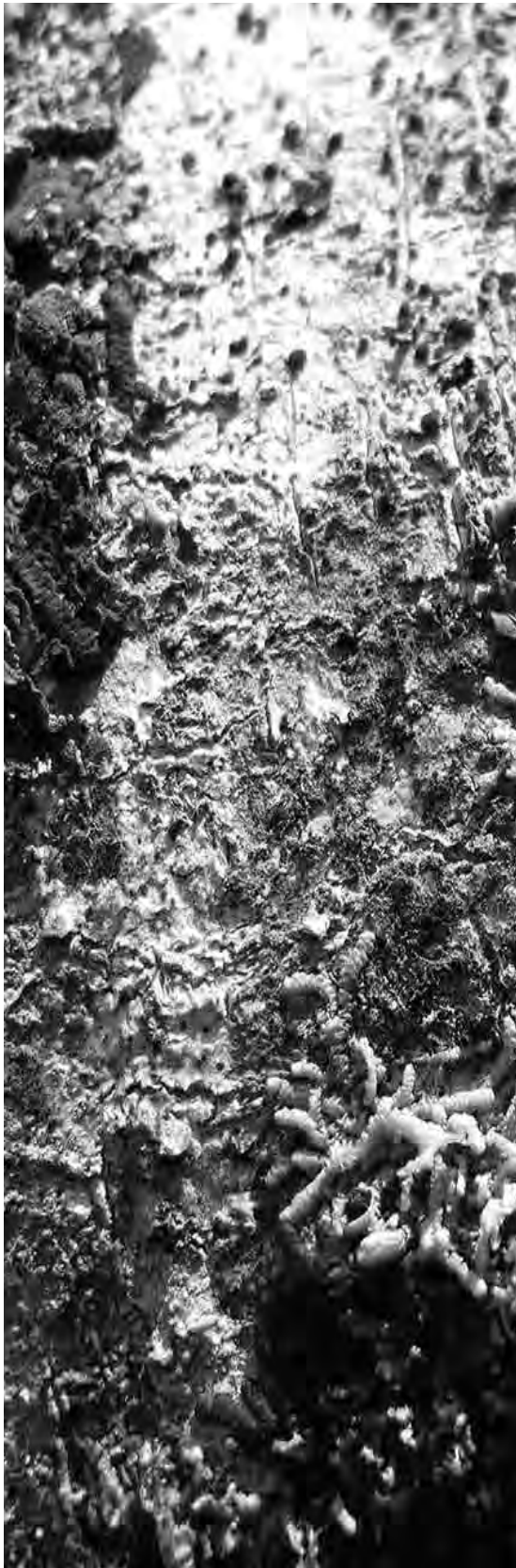


Las ideas  
solitarias, frías,  
encorsetadas  
rígidamente,  
son cosa de la  
existencia del  
estudio y del  
tratado clásico.

circunstancia perfectamente explicable, si nos remitimos a la situación básica del ensayo: la solidaridad dialéctica no mediada imagen / concepto.

El ensayo cristaliza como forma por su propio movimiento, al superponerse progresivamente el *ordo idearum* y el *ordo rerum* hasta su confusión. El ensayo se propone como método de “prueba”. Pero solo la “prueba” lo instituye como forma espiritual, lo afirma como representación orgánica y literaturizada de una idea.

2. He ahí por qué se puede hablar, ante todo en este caso, de un



*método-antimétodo*, definición que circula en toda la teoría moderna del ensayo. El impulso de conocer pierde por el camino toda disciplina metodológica. El rigor sistemático desaparece. El ensayo se prescribe él mismo su objeto. Se instala en su intimidad. Pero lo hace con el gesto de socavar desde dentro todas las soluciones dadas, “formalizadas”, del problema. Porque el ensayo es, de hecho, “un antigénero, una polémica; él no crea una forma, sino que utiliza una existente, desacreditándola” (Georgescu).

Montaigne adopta, aparentemente, el género tradicional de la glosa, el comentario, la meditación moral de tipo “clásico”, a la que le da su propia destinación, del todo independiente. Bacon tiene en sus prefacios conciencia de unos “trozos de pensamientos”:

[De unas] notas cortas, tendidas sobre el papel más bien con sentido que con cuidado del detalle, a las que he llamado *Ensayos*. La palabra es reciente, pero la cosa es vieja; porque las epístolas de Séneca a Lucilio, si uno se fija bien en ellas, no son sino ensayos, es decir, meditaciones aisladas, aunque presentadas bajo forma de epístolas.

El carácter no sistemático, fragmentario, intencionalmente improvisado, constituye el procedimiento fundamental. Diderot les da a sus ensayos estéticos la forma del pseudo-diálogo con ese mismo fin, para sugerir desembarazo, intercambio libre de

ideas, controversia. La discursividad es a veces tan grande que la argumentación se relaja y debe ser seguida con el lápiz.

Por lo demás, el ensayo se arriesga a caer inevitablemente en el verbalismo y la divagación. Algunos adeptos modernos del ensayo, sobre todo en nuestro periodismo, de repente invadido por “ensayistas”, se complacen más de una vez en alegatos demasiado “ensayísticos” (quiero decir descosidos, periodísticos, inconsistentes) a favor del ensayo, que no tiene necesidad de ser... defendido por X o Y.

3. De ese modo, el ensayo se reinventa cada vez constituyendo, con regularidad, una nueva técnica y método propios. El método ensayístico es, pues, por definición, *individual, irreplicable*, original. No existe ningún tipo de “recetas” ensayísticas. Toda normativa está excluida.

El ensayo quebranta con regularidad toda forma, esquema y disciplina prescrita, que es sustituida por el flujo y reflujo de la disertación libre. Se construye a sí mismo dentro de una disposición intelectual y, por ende, metódica, acabada. De ahí también su espíritu profundamente *anticlásico*, motivo por el cual el género es rechazado de manera categórica por los exponentes de ese gusto.

Addison, en *The Spectator*, combate “el desenfreno (*the wildness*) de esas composiciones que circulan bajo el nombre de ensayos” (Steinberg I:205-211). Y el Dr. Johnson da, en su *Diccionario*, una definición semejante: “Pieza no regulada e indigesta, no una composición ordenada y regulada” (Huberman y Huberman VIII).

Por ese mismo motivo, se puede hablar también del espíritu no *anti-*, sino solo *acartesiano*, del ensayo. En lugar de la disciplina objetiva, racional, de la demostración (el paralelo emprendido por Adorno [30-34] con las reglas del *Discours de la méthode* es instructivo, citable a justo título), aparece la espontaneidad de la fantasía subjetiva. Porque el ensayo utiliza, en abundancia, conceptos, mas no el método de estos. Así se configura libremente, en el sentido de su propio movimiento.

4. Por ende, si se puede hablar de cierto “método” ensayístico, este no puede ser sino *hipotético*, posible, provisorio, alternativo, eventual: “He escrito un ensayo, es decir, una hipótesis” (G. Calinescu, *Kiew, Moscova, Leningrad* 9). “En un ensayo se nos expone una fórmula, una construcción hipotética, algo provisorio” (Rehder 28).

Todo ensayista que se respeta, y que intuye las reglas del juego, es adepto del “tal vez”, no del “seguramente”. El ensayista no prescribe ni dogmatiza nada. No le impone a nadie sus soluciones. Solo las propone, como una eventualidad posible, en estilo aleatorio, con “despreocupación”. El ensayo no tolera ni asimila las pruebas explícitas, solo abre perspectivas. La lengua española permite un elocuente juego de palabras: no *demonstración*, sino solo *mostración* (Morón Arroyo 185-186).

5. La naturaleza hipotética e interrogativa del ensayo la define de cierta manera también la *ironía*, la vocación “socrática”. El ensayista no sabe cuál es la

verdad. Él solo pregunta. Incluso, cuando tiene la intuición de la verdad, simula la ignorancia, la ingenuidad del conocimiento. Tantea, busca, “prueba”. No decide. De ahí una muy específica “tensión” entre duda y certidumbre, contenido y apariencia, lenguaje e implicaciones. El ensayo especula de manera refinada con la “inocencia”.

6. Entendemos ahora por qué el ensayo formula muchísimos problemas, pero no resuelve definitivamente ninguno, porque su impulso va hacia lo *suggestivo*, no hacia lo exhaustivo, hacia la parcialidad, no hacia la integralidad y la totalidad. Quien busca soluciones últimas, claras y precisas, sólidas, consulta tratados, no lee ensayos.

En cierto sentido, como en Odobescu, el ensayo constituye incluso una semi-parodia del “tratado”, una dislocación de este desde adentro, en todo caso. No agota el tema, sino que solo lo bosqueja para ofrecer una solución viable solo en su propio contexto, o en el de las coordenadas en que el ensayo se sitúa.

7. El hecho se hace posible, en buena medida, por la “explotación” de las propiedades semánticas de la lengua. El ensayo opera dentro de lo que, en la lingüística moderna, se llama “campo asociativo semántico”. Explora y selecciona los significados de las palabras, que él reagrupa, una vez liberados, en una constelación propia.

El ensayo es *polivalente*, porque la lengua misma es polisémica. Las palabras tienen múltiples sentidos y matices que el

ensayista sorprende, amplifica, reorganiza, y que usa como puntos de partida para sus nuevas construcciones. Por esa razón, el estilo ensayístico se caracteriza por la refinación y hasta por la “perversión” de las ambigüedades del lenguaje.

8. La aversión *antidocumental* y *antierudita* del ensayo tiene, en el fondo, la misma explicación. Él solo utiliza tantos significados y matices bien delimitados, elementos y datos, cuantos la inducción y la construcción justifiquen. El ensayista no informa y no documenta. Evita o detesta el aparato crítico, las notas, las citas doctas,



haciendo de la falta de rigor científico una coquetería, y hasta un título de gloria.

Su antipatía por los sabios, especialistas, tecnócratas del espíritu, es bien conocida. El ensayista no investiga, sino que solo explora. Se pronuncia en todos los dominios con modestia irónica, por lo regular fingida, “al no ser especialista en la materia”. La información es mirada y manejada desde arriba, desde una gran altura. El ensayo no tiene una visión microscópica, sino macroscópica, panorámica, en una disposición distanciada de “juego” superior.

9. *Forma abierta* por definición, el ensayo rompe el cerco de la especialización y, ante todo, del disciplinamiento normativo. No conoce “reglas” sino solo posibilidades. No marcos fijos, sino solo pretextos. Su régimen es el debate íntegramente libre y maleable de las ideas, la marcha sinuosa y flexible de la demostración, más o menos a la deriva. O, como dice Montaigne, el maestro europeo del género, “tanteando” (“à tasons, chancelant, bronchant et chopant”, L. I, Cap. XXV).

El ensayo abre paréntesis, hace rodeos, explora diferentes posibilidades, entrevé una solución, la abandona por el camino, adopta otra, dentro de una plena espontaneidad e improvisación intelectual. Su línea es flexible, oscilante, inestable, sugiere elegancia, incluso gracia, hecho que excluye todo andamiaje y construcción rigurosa. Pero, por más grande que sea la flexibilidad, no desaparece la coherencia. El ensayo no es divagación, sino asociación libre de ideas e imágenes

alrededor de unos puntos nodales que, en estas últimas, configura —o por lo menos sugiere— un significado.

El ensayo expresa la vida, en su espíritu mismo, su pulsación y su espontaneidad inmediata, siendo el género más abierto, el más receptivo a los datos de la existencia, inmanente a las asociaciones y su orden latente. Por eso, tanto el cultivo como la lectura del ensayo transmiten un sentimiento, más de una vez saludable, de liberación espiritual respecto de la tiranía de condiciones rígidas, dogmáticas, didácticas, pedantes.

En tales momentos, el ensayo ofrece la compensación de la evasión, del des-embrazamiento de la personalidad, de la libertad moral e intelectual. La boga del ensayo es siempre consecutiva a unos periodos de constricción y estrechamiento del horizonte.

## VI

Los *elementos artísticos* específicos del ensayo, más de una vez entendidos de manera confusa, se derivan de esa misma condición ambivalente de su objeto y su método. Por una parte, la personalidad creadora del ensayista interviene, de manera constante, a través de su coeficiente de subjetividad, de vivencia lírica de los problemas. Por la otra, la materia del ensayo, que sigue siendo el concepto (aunque sensibilizado, “vivido”, en sentido lato: la “idea”), opone e impone exigencias específicas.

Por eso, muchas de las definiciones concretas del ensayo tienden a acoplar esos dos planos divergentes en fórmulas a

menudo metafóricas o paradójicas. Montaigne, para definir su “método”, utiliza imágenes como las de *rapsodie, marqueterie mal jointe, fagotage, farcissure, fantaisie, inventions, verves, resvreries, songes, revaseries*, etc. (Blinkenberg 13).

Todas van en el sentido de la idea de “invención” y “creación”. El mismo contenido tienen definiciones como las siguientes: “El ensayista es el novelista de una idea” (Blaga); “El ensayo sería la poesía de las ideas” (Vianu 112); “Un buen ensayo crítico es un drama de ideas” (Piru). Todas expresan una unidad concreta, diría yo dialéctica, cercana a la condición de arte por, al menos, varios aspectos esenciales:

1. Todo verdadero ensayo revela una *unidad latente*, una coherencia interior, un principio de organización, en sentido lato, una “estructura”. De lo contrario, se le niega al ensayo la condición estética mínima. Los meandros del pensamiento, por más anchos y sinuosos que sean, conducen, sin embargo, a una conclusión, aunque sea parcial. Aun accidentada y espontánea, la exposición deja ver cierta articulación y construcción.

No es verdad, en modo alguno, que el ensayo esté desprovisto de todo hilo conductor, de toda disciplina de exposición, que sea simple improvisación gratuita, sin pies ni cabeza, sin ninguna coagulación. Se ha extendido demasiado entre nosotros el prejuicio, mantenido, en general, por jóvenes articulistas sin formación precisa, de que lanzar al azar ideas sobre el papel, de que hilvanar

periodísticamente la página descosida o zurcida, es hacer un “ensayo”.

Antirrigidez no quiere decir, en absoluto, caos y pulverización, confusión y penoso balbuceo, sino solo liberación de la constricción de un esquema dado, a favor de la respiración intelectual propia. El ensayo no asedia metódicamente, sino que solo seduce y envuelve la idea. Constituye un momento de distensión después de un periodo de gran rigor y disciplina. Pero eso no significa que esté desprovisto de cierta “lógica” inmanente, inteligible, por más sinuosa que sea; que no tenga escondida una barra de dirección. Todo ensayo presupone y desarrolla un sentido.

2. Al mismo tiempo, todo buen ensayo produce un *efecto de sorpresa*, de “novedad”, consecuencia de la adopción de un punto de vista original, inédito. El cliché mata al arte. Esta “ley” es válida también para el ensayo, que es sustancialmente artístico cada vez que descubre e introduce en el mundo de las ideas una nueva óptica, seguida de un nuevo orden expresivo y sugestivo de las reflexiones.

El verdadero ensayo transmite por medios analíticos y literarios una idea central, esencial, que se eleva, aérea e inteligible, por encima de las otras, para producir así una “imagen”. En este sentido esencial, el ensayo puede, de veras, reivindicar sus afinidades imaginales. Y hasta también cierta “autonomía estética”, como a veces se afirma (Adorno 12).

3. El estatus literario del ensayo es, pues, claro. Constituye, en una palabra, un

*género semiliterario*, en la intersección de las estructuras imaginativa e ideológica, una interferencia de lirismo y reflexión, una especie de “género de los géneros” (Balota 14). En esa dualidad, el acento cae sobre la subjetividad. Pero considerar el ensayo exclusivamente un “género poético” representa una exageración (Exner).

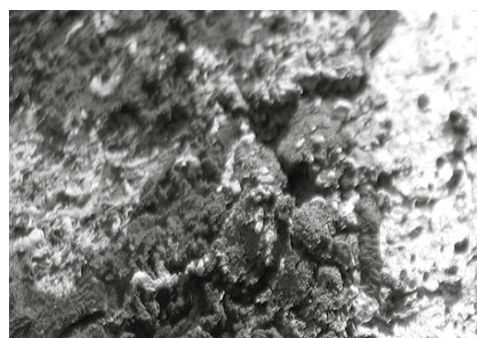
Cuando G. Calinescu escribe: “no ofrezco un estudio sobre la literatura española, sino una obra literaria de la especie del ensayo” (*Impresii* 5), la materia misma demuestra que por “obra literaria” el autor no entiende las “bellas letras”. El autor no propone una España imaginaria, literaria o de otra índole, sino solo una “visión” propia de la literatura española, gesto de la mejor tradición ensayística.

## VII

La misma falta de claridad flota en torno a la definición del *estilo ensayístico*, que ha sido objeto de numerosas aproximaciones, aunque, teóricamente hablando, las cosas son claras: la unidad indisoluble entre la idea y la forma literaria elimina toda posibilidad práctica de disociación, oposición o colaboración literaria exterior, artificial.

La escritura ensayística es orgánica o no existe. Un buen ensayo no puede estar mal escrito. Un ensayo mal pensado no puede estar bien escrito. En el ensayo, el talento de las ideas y el talento literario se fusionan, sobre todo en el campo de la creación.

La idea deviene su propio discurso, caracterizado por la claridad, la exactitud, la elegancia, la sobriedad, el



El ensayo abre  
paréntesis, hace  
rodeos, explora  
diferentes  
posibilidades,  
entrevé una solución,  
la abandona por  
el camino, adopta  
otra, dentro de una  
plena espontaneidad  
e improvisación  
intelectual.

comportamiento personal en la exposición de las ideas, lo que implica una técnica especial: el arte de entrar directamente en el asunto, por un tema, imagen o ideas conductoras; la variación del estilo a través de neologismos, palabras técnicas, citas, pero con mesura y “tacto”; el arte de las omisiones y renunciadas calculadas, la eliminación de la tendencia a decirlo “todo”;



el arte del equilibrio y la proporción, en afirmaciones, controversias, polémicas; la desenvoltura y la urbanidad perfecta, “al ser el verdadero ensayista un gran señor del espíritu”, superior sin arrogancia, decisivo sin ostentación, “cortés sin afectación” (Berger, “Die literarische Kunstforme des Essays” 137-167).

Resulta necesario, a toda costa, revivir o instaurar esa tradición también en algunos ensayos rumanos modernos, llenos de afectación ostentosamente ensayística, con el aire de decir a cada paso: “qué porte ensayístico tengo”, “¡qué fino, inteligente y desembarazado ensayo estoy escribiendo!”, etc., etc.

### VIII

Al precisar su verdadera fisonomía, el ensayo tiene que liberarse, mediante delimitaciones precisas, de dos grandes *confusiones* que lo asaltan. La primera, y la más grave, concierne a la asimilación del ensayo con la literatura propiamente dicha, tanto en la forma de la construcción del escrito como en la del estilo. Tendríamos, pues, *novela-ensayo*, *noveleta-ensayo*, *anticipación-ensayo*, etc.

No se trata de caer víctima de la mística de los géneros, sino solo de demostrar alguna claridad y disciplina intelectual. Existen, naturalmente, numerosas interferencias, mezclas y formas de colaboración. Los géneros puros son una ilusión. Pero las esencias siguen siendo una realidad.

1. ¿De qué modo el “ensayo” puede entrar en la novela y, en general, en la prosa, mientras que la poesía-ensayo, la “lirica

ensayística” (a pesar de algunas demostraciones *ad hoc*), no ha aparecido todavía? Contrariamente a la opinión corriente, el procedimiento es menos “moderno” de lo que se cree y debuta ya desde el siglo XVIII, a través de la introducción de largas conversaciones, excursiones teóricas, como en Goethe.

El procedimiento demuestra ser, tanto ayer como hoy, híbrido. Por más interesante que sea en sí, la página teórica permanece autónoma, pegada, sin soldar a la novela. Constituye un cuerpo extraño, no asimilable, una especie de “cosmos ensayístico dentro de un cosmos novelístico” (“Essaycosmos in Romancosmos”) (Berger, “Der Essayistische Stil in Roman” 127-136; Popescu), un fenómeno de “panensayismo” (Streinu; Baconsky 75-76).

Mucho más cercana a la condición de prosa estética es la integración orgánica de las ideas en la construcción y en la acción. Ellas devienen, entonces, verdaderos sucesos novelísticos, a través de los cuales los protagonistas viven su vida interior, se definen como seres y personajes. Los protagonistas discuten largo tiempo, intercambian ideas, se someten a grandes procesos analíticos de conciencia (¡verdaderas disertaciones!).

El “problema” está siempre presente, pero su función está subordinada a la economía de la totalidad. Esta situación tampoco es demasiado “moderna”, pues la novela anglosajona, al menos hasta Samuel Butler y Aldous Huxley, cultivó muchísimo esa especie. En Italo Svevo y Thomas Mann, existe la misma orientación. La ensayística moderna sería, en nuestra

opinión, solo aquella prosa en la que el problema mismo deviene tema, protagonista, objeto de “novela”.

La idea se despliega, se piensa a sí misma, siendo al mismo tiempo reflejada en la conciencia. De ese modo, se define, cobra contorno, deviene una realidad “literaria”. La prosa que se autocomenta, el personaje problematizado que se autodefine formulando y definiendo ideas, eso sería la verdadera *prosa-ensayo*, no simulada, no falsificada. Al menos por el momento, la única prosa ensayística auténtica rumana de ese género es *Zacharias Lichter*, de Matei Calinescu, entre los muy pocos ensayistas reales de la última generación.

En lo que concierne a la confusión, de origen periodístico, entre ensayo y estilo literario, en el sentido artístico-literario, imaginal, cargado, de la palabra, debe ser eliminada, como debe serlo toda loa dirigida a la mala literatura. Las gracias formales del estilo, las metáforas y otros elementos decorativos semejantes tienen, sin duda, su valor. Pero solo incorporados, subordinados, a la demostración literaria organizada de la idea. El ensayo auténtico no se sostiene por el estilo formal autónomo, la cualidad imaginativa y las flores artificiales. El barroco ensayístico, dudoso por definición, es signo de caducidad y degeneración.

2. La segunda confusión, cada vez más extendida en los últimos tiempos —con grandes aires de superioridad hacia los “tratados”, la “erudición”, la “monografía” (signo de superficialidad)—, es la existente entre *ensayo* y *crítica literaria*, que es,

a decir verdad, bastante vieja, puesto que también Sainte-Beuve lo hacía ya desde 1850. En otra parte, el “retrato” literario es reivindicado como “ensayo” (Sainte-Beuve, “Qu-est-ce qu’un classique” 38; “Madame de Charrière” 411).

En la crítica moderna, la asimilación, con algunos matices, deviene un verdadero lugar común, no sin buenos y serios motivos. Las afinidades entre el ensayista y el crítico literario son numerosas y de primer orden, ya desde la fase en la que las “cartas”, los “folletines” y las “causeries” críticas ocupaban el lugar del ensayo.

Tanto el ensayo como la crítica literaria caracterizan, interpretan y explican la obra literaria cuando esta es el objeto del ensayo. El uno y la otra descubren los sentidos, exploran significados, reconstituyen universos literarios. De ese modo, tanto el ensayo como la crítica literaria devienen obras de creación, por *re-creación* (de una idea, en un caso; de una obra, en el otro), por creación *encima de* o *acerca de* una creación.

Al igual que la crítica literaria (o a la inversa), el ensayo constituye un acto de polivalencia, abierto y no dogmático, producto de la colaboración libre entre concepto e intuición, idea y sensibilidad. Todo ensayo, toda verdadera crítica literaria, propone sentidos nuevos, interpretaciones inéditas. Así como el ensayo desarrolla el espíritu del ensayista, existe una “crítica de los alimentos” (Thibaudet 465, Barthes 139) que estimula, amplifica y refina, de manera análoga, la personalidad del crítico.

Sin embargo, las diferencias siguen siendo esenciales. Se basan, en primer

término, en una discriminación puramente lógica, pues la noción de *ensayo* es más amplia, más abarcadora y, por ende, menos especializada que la de *crítica literaria*. Ante el género del ensayo, la crítica literaria sigue siendo solo una especie entre otras: *conceptual, cultural, biográfica, objetiva, descriptiva, meditativa, irónica* (la

clasificación de Bruno Berger, “Der Essayistische Stil in Roman” 96-97, 101).

El ensayo de crítica literaria no se confunde con otros ensayos posibles y tanto menos con la especie del ensayo puro, identificable, en todo caso, en la esfera *meditativa, conceptual, reflexiva*, en la medida en que uno de los elementos



fundamentales del ensayo sigue siendo, necesariamente, conceptual.

He trazado esta distinción categórica entre el *ensayo de factura teórica, filosófica*, y el *ensayo literario, de factura crítica*, en diferentes circunstancias (Marino 306-307). El ensayo puede alcanzar todos los objetivos, aborda cualquier tema; mientras que

el ensayo literario, simple variante verbal para la crítica literaria, definida en el sentido pleno del término, persigue un solo objetivo, tiene un solo tema básico: la obra literaria. La restricción es considerable y absolutamente fundamental.

Tampoco los métodos pueden ser confundidos. El ensayo propiamente dicho no ejecuta todas las operaciones críticas, de las que más de una vez hace caso omiso, del todo o en parte. Puede no juzgar, no valorar estéticamente, no caracterizar la originalidad de la obra literaria. Es más, puede no “criticar”, contrariamente a la opinión de Max Bense, retomada por Adorno (39-40, 49) y otros.

Creo, por el contrario, que Bruno Berger tiene la razón cuando afirma: “La crítica por la crítica no es la ocupación del ensayista” (“Der Essayistische Stil in Roman” 93-94). En todo caso, el ejercicio del espíritu crítico no es el objeto y el método típico del ensayo.

La crítica deviene “ensayística” solo en un sentido muy lato, de verificación crítica de las ideas, forma intelectual “herética”, “antidogmática”, “antiortodoxa”. Solo que no todo análisis crítico se vuelve automáticamente, por ese simple hecho, crítica literaria; así como las otras energías fundamentales que determinan el ensayo (intuiciones conceptualizadas, fantasía, asociaciones de ideas, etc.) no son tampoco esencialmente críticas.

Mucho más “críticas” son actividades como la objeción, la contradicción, la negación, la discriminación de valores, etc. Además, el ensayo se eleva, superior, contemplativo y distanciado, a cierta



“serenidad” (*serenitas*), mientras que la crítica literaria es más pasional, más temperamental, a través de una participación más intensa en la “vivencia” de la idea, forma especial de la *Lebenskritik*, profesada por la estética alemana.

El hecho de que Roland Barthes le diera a un volumen suyo el título de *Essais critiques* no significa, en lo más mínimo, que todos sus artículos son *efectivamente* de crítica literaria, que el autor aplica el programa de la crítica literaria admitiendo que esta tiene, de veras, objeto y métodos específicos. De hecho, muchos de los así llamados “ensayos críticos” de la “nueva crítica”, en especial franceses, son, en realidad, puros ensayos. No les cuestiono en bloque (¡sería absurdo!) ni su valor ni su significación. Solo ese simple atributo, el de “crítica literaria”, en el sentido pleno del término.

A través de ecos no asimilados, desde esa misma dirección aparecen otras confusiones, igualmente inconsistentes. El ensayo representaría, como posibilidad, “la crítica en su estado más puro, porque un crítico no se define por lo que busca, ni por lo que encuentra, sino por la búsqueda misma”. La realidad es exactamente la inversa: si el ensayo “busca” al infinito, la crítica literaria busca e, idealmente hablando, encuentra todos los objetivos que prescribe: descubre estructuras, explora significados, reconstituye universos literarios, define esencias originales, valora, etc. El crítico se encuentra a sí mismo solo en función del logro de esos fines.

## IX

Por tanto, entre los *mitos* intelectuales modernos, tenía que figurar, a toda costa, también el ensayo, la panacea de los estudios literarios, indicio supremo de sutileza y distinción, método único, infalible.

El éxito periodístico de la idea de ensayo en Occidente es comprensible, de ahí también el gran prestigio de Alain, por ejemplo. Él llega después de un periodo de sobresaturación positivista, sistemática, erudita, abstracta, estetizante. De ahí también afirmaciones como la de Robert Musil: “En nuestra época, la manifestación teórico-ensayística es más importante que la artística” (Berger, “Der Essayistische Stil in Roman” 132), indicio, en todo caso, de crisis.

Pero, en nuestro país, en condiciones espirituales fundamentalmente distintas, la boga del ensayo constituye, en primer término, un fenómeno de sincronismo, de moda. La noción suena bien, tiene un corte elegante. Es, naturalmente, “moderna”.

No es solo que el ensayo no es “anacrónico”, como se pretende a veces (Adorno 47) sobre la base de una supuesta separación definitiva entre ciencia y arte, sino que, por el contrario, la vocación del ensayo consiste precisamente en llenar ese abismo, exigencia eminentemente actual. Solo que, en nuestra cultura contemporánea, el ensayo no responde de modo prioritario a una necesidad fundamental semejante, sino, casi siempre, a una contaminación periodística, allí donde falta la comprensión real del sentido del ensayo, como se constata más de una vez.

Es preciso, pues, trazar una nítida línea de demarcación entre el ensayo *verdadero* y el *falso*, entre el ensayista de vocación y el improvisado, simulador. El fenómeno es universal, está estudiado (Berger, “Der Essayistische Stil in Roman” 168-186).

Las características del ensayo de contrabando están entre las más impresionantes: el peligro de vulgarización, superficialidad, diletantismo, manierismo, esnobismo, una verdadera “grandeza y decadencia”, de doble proveniencia. Mientras tanto, la objetividad del ensayo tiende a degenerar en sentido banalmente “cultural”: la subjetividad cae en la pose y la afectación, en el *ensayismo* dudoso, la simulación de efectos ideológicos y artísticos, la caligrafía, la preciosidad, el fragmentarismo, la divagación vacía.

Uno de los más grandes errores y responsabilidades ensayísticas es proponer la nebulosidad, con el pretexto de la profundidad, y el esteticismo superficial (*Künstlerei*), con el pretexto de la gracia antipedante. El carácter deshilvanado, el caos, el amasijo de cualesquiera “notas” y de “efemérides” periodísticas son, por principio, antiensayísticos, por más excusas “distinguidas” que se presenten en caso de dificultad. El ensayo no es una etiqueta “sutil” que ennoblezca de modo automático todo material descosido e improvisado.

Hay que combatir con energía especialmente el culto de la improvisación y de la incompetencia, a menudo

escondidas detrás de los decorados de cartón, de la falsa labia y los “lucimientos” pseudoensayísticos.

A veces, se olvida con demasiada facilidad que todo ensayo presupone una base documental asimilada y “olvidada”; que la información, la cultura y la erudición no pueden ser imitadas; que los volúmenes del grosor de una cuchilla de afeitar, con el subtítulo “ensayos”, representan una impostura; que los hilvanados apresurados, formato agenda, que despachan problemas graves en unas cuantas páginas, constituyen verdaderas falsificaciones, que se han de denunciar como tales.

El ensayo no es un recipiente en el que se puede verter toda clase de líquidos, un indigesto *tutti frutti* intelectual (Petrescu 197-199). Es una obra de madurez, no un ejercicio de debut, ni de compilación.

Unos se imaginan con inocencia que hacen “ensayo” pegando punta con punta dos o tres ideas y citas de Barthes, Picon, Sartre, Calinescu, mezcladas de manera extravagante con Wellek y Warren, y mostrándose profundamente alarmados porque no has leído también a... Maurice Blanchot, en relación con un problema, por lo demás, absolutamente banal.

Nos consolamos con la idea de que, en los casos más felices, se podría hablar solo de crisis de crecimiento, de la “pubertad” del ensayo joven, impertinente por infatuación. En pocas palabras: de “la enfermedad infantil del ensayo”. ■

# Bibliografia

- Adorno, Theodor. "Der Essay als Form". En *Noten zur Literatur*. Vol. I. Frankfurt: s. d., 1965.
- Baconsky, Anatol Emilian. "Supralicitarea eseului". En *Meridiane*. Bucarest: s. d., 1969.
- Balota, Nicolae. "Pledoarie pentru autonomia eseului". En *Euphorion: eseuri*. Bucarest: s. d., 1969. Impreso.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. París: Seuil, 1964.
- Berger, Bruno. "Der Essay als Experiment". En *Der Essay: Form und Geschichte*. Bern: Francke, 1964. Impreso.
- Berger, Bruno. "Der Essayistische Stil in Roman". En *Der Essay: Form und Geschichte*. Bern: Francke, 1964.
- Berger, Bruno. "Die literarische Kunstforme des Essays". En *Der Essay: Form und Geschichte*. Bern: Francke, 1964.
- Błaga, Lucian. "Aforisme". *Contemporanul* 19, 1965.
- Bleznick, Donald. *El ensayo español del siglo XVI al XX*. México: Ediciones De Andrea, 1964. Impreso.
- Blinkenberg, Andreas. "Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essais' dans le titre de son œuvre?". *Mélanges de linguistique et littérature romanes, offerts à Mario Roques* 109.1 (1950): Vol. I. Bade: Art et Science; París: Marcel Didier, 1950: 158. Impreso.
- Calinescu, George. *Impresii asupra literaturii spaniole*. Bucarest: s. d., 1965.
- Calinescu, George. *Kiev, Moscova, Leningrad*. Bucarest: ESPLA, 1949.
- Diderot, Denis, y Jean le Rond d'Alembert. "Essai". *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 13 ed. Vol. V. París: s. d., (1772). Impreso.
- Exner, Richard. "Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als diachronischer Kunstform". *Neophilologus* 46.1. 1962:169-182.
- Georgescu, Paul. "Proza eseistica". *Contemporanul* 8, 1966.
- Girard, Abbé. *Synonymes français*. Vol. I. París: s. d., 1769. Impreso.
- Huberman, Elizabeth, y Edward Huberman, eds. "Introduction". En *50 Great Essays*. Nueva York: Bantam Books, 1964. Impreso.
- Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*. Bucarest: s. d., 1937.
- Marino, Adrian. *Introducere in critica literara*. Bucarest: s. d., 1968. Impreso.
- Moreau, Pierre. *La critique littéraire en France*. París: Armand Colin, 1960.
- Morón Arroyo, Ciriaco. Reseña de *El ensayo español del siglo XVI al XX*, de Donald Bleznick. *Hispanic Review* 35.2 abril. 1967: 184-187. Impreso.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Vol I. Berlín: Rowohlt, 1930.
- Petrescu, Camil. "Despre eseu sau 'tutti frutti'". En *Opinii și atitudini*. Bucarest: s. d., 1962. Impreso.

- Piru, Alexandru. "Un bun eseu critic este o drama de idei". *Gazeta Literara* 23, 1966.
- Popescu, Petru. "Eseu, proza, proza eseistica". *Arges* 4. 1970.
- Rehder, Helmuth. "Die Anfänge des deutschen Essays". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1, 1966.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. "Madame de Charrière". *Portraits de femmes*. Paris: Garnier, 1844.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. "Qu'est-ce qu'un classique". *Causeries du Lundi*. Vol. III. Paris: Garnier, 1853.
- Steinberg, S. H., ed. *Cassell's Encyclopedia of World Literature*. Vol. I. Londres: Funk & Wagnalls, 1953.
- Streinu, Vladimir. "Eseul, gen modern". *Luceafărul* 16. 1967.
- Thibaudet, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1936.
- Vianu, Tudor. *Studii de literatură română*. Bucurest: s. d., 1965.
- Wais, Kurt. "Antwort auf eine Umfrage über den Essay". *An den Grenzen der Nationalliteratur*. Berlin: Walter de Gruyter, 1958. Impreso.