

El ensayo, entre el saber y el sabor: escritura y oralidad

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

El ensayo como representación y gestualidad

Alberto Ruy Sánchez, en *Con la literatura en el cuerpo*, apunta que el ensayo literario puede ser muy personal sin dejar de ser certero en su saber; así lo demuestran obras como *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, y los ya canónicos *Ensayos* de Michel de Montaigne. El ensayo es el reencuentro de las vivencias con el conocimiento, “memoria cifrada, bitácora afectiva de una errancia”, de allí la combinación del sabor de la vivencia con el saber de la reflexión. En conclusión, Ruy Sánchez nos dice que “escribir ensayos es también como ir bailando muy gozosamente con nuestros temas y autores y problemas; y por supuesto, también es devorarlos ritualmente: hacerlos nuestra carne, nuestros pasos. Es aceptar que la literatura nos entra por el cuerpo y muchas veces se queda en él”.¹

Demasiado se ha escrito sobre la definición del género ensayístico y poco ha sido lo que se ha logrado en beneficio de éste, pues casi siempre se le ha catalogado a lo sumo como un género paraliterario, prologal, un cajón de sastre del universo discursivo del novelista, y por ende como un tipo de escritura de poco alcance en sus propuestas epistemológicas. En defensa de los alcances cognoscitivos del ensayo, Octavio Paz señaló que los propósitos de éste no son ni sistemáticos ni exhaustivos:

El ensayista tiene que ser diverso, penetrante, agudo, novadoso y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos. No agota su tema, no completa ni sistematiza: explora. Si cede a

la tentación de ser categórico como tantas veces le ocurrió a Ortega y Gasset, debe entonces introducir en lo que dice unas gotas de duda, una reserva. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el aforismo. Dos formas de la congelación.²

Por su parte, Francisco Gil Villegas habla de dos tipos antagónicos de escritura: el tratado y el ensayo. El primero representado por la obra de Martin Heidegger y el segundo por la de José Ortega y Gasset. Acerca del trabajo del ensayista, Gil Villegas dice que es, por sus características de representar lo transitorio y fugitivo de la modernidad, un precursor de lo que el tratadista desarrollará en extensión y con el reposo de la reflexión filosófica. Se regresa al nudo ciego que la teoría del ensayo no ha podido superar: el ensayo como un género auxiliar. Creo que una propuesta para superar este estancamiento la plantea Liliana Weinberg en un breve trabajo “Ensayo, crítica, interpretación”, donde se le da un giro de 180 grados al enfoque de la problemática de la teoría del ensayo. Weinberg demuestra que la teoría del ensayo ha desembocado en casi una misma conclusión: considerar a éste como una forma de escritura “didáctica, expositiva o crítica”. El giro al que me he referido consiste no en sobrevalorar el contenido y la crítica del ensayo, sino en estudiar sus capacidades interpretativas: “Para interpretar el mundo, todo ensayista emprenderá, al mismo tiempo, una interpretación de la misma experien-

¹ Alberto Ruy Sánchez, *Con la literatura en el cuerpo*, p. 19.

² Octavio Paz, “José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué”, en *Hombre en su siglo*, cit. por Francisco Gil Villegas, “El ensayo precursor de la modernidad”, p. 17.

cia. Es notable además cómo el ensayo contiene, en una especie de 'caja negra', las claves de la operación interpretativa que va a llevar a cabo."³

Dentro del ámbito de esta "operación interpretativa" del ensayista me llama la atención que muchos de ellos recurran a la discontinuidad del discurso que en palabras de Maurice Blanchot es una forma de representación mental, constante en autores que han revolucionado el lenguaje:

en la literatura moderna, la preocupación por un habla *profundamente* continua fue la que primero dio lugar, en Lautrémont, en Proust, después en el surrealismo, en Joyce, a obras evidentemente escandalosas. El exceso de continuidad molesta al lector y molesta, en el lector, las costumbres de la comprensión. Cuando André Breton abre el espacio de nuestros libros a lo que llama la "continuidad absoluta", cuando induce al que escribe a confiar "en el carácter inagotable del murmullo", entonces molesta nuestra manera de leer, justamente porque la mente, en su andar medido y metódico, no podría enfrentar la intrusión inmediata de la totalidad de lo real (real que es precisamente la imposible continuidad de lo "real" y de lo "imaginario"). Como siempre, la ambición surrealista nos ayuda bastante a comprender qué es lo que permanece implícito en ese juego. La escritura automática quisiera permitir la comunicación inmediata de cuanto es; no sólo lo permite, sino que resulta, en su continuidad sustancial, la continuidad absoluta de cuanto es; lo que es imaginariamente; se trata de una maravillosa búsqueda de intermediación. (Por eso tal vez, el malentendido que acercó ese movimiento al movimiento hegeliano, cuando no hay filósofo más hostil al prestigio de lo inmediato que Hegel; sin embargo queda el que ambos buscan la continuidad; pero, para la poesía surrealista, ésta no puede ser más que obtenida: producida; es un resultado. Pero también se intuye a qué postulado parece corresponder tal aspiración a la continuidad absoluta. La realidad misma —el fondo de las cosas, lo "cuanto es" en su profundidad esencial— será absolutamente continua, postulado tan antiguo como el pensamiento.)⁴

Pero cómo explicar que en lo interpretativo, fragmentario y fugitivo del ensayo hay una epistemolo-

gía. Tal vez la explicación esté en que los elementos mencionados tienen un origen en la cultura oral. Es decir, que el problema de la interpretación está ligado al de la representación y que la solución la podremos encontrar en los elementos gestuales, los silencios —los puntos suspensivos de que hablaba Octavio Paz— que reflejan el estado "conversacional" del ensayo. Esta fragmentación del discurso está relacionada con la manera en que el escritor busca vincularse tanto con su objeto como con su lector —o escucha—. Una hermenéutica del ensayo nos revelaría que los modos orales del discurso ensayístico están en función del sentido global del texto. A diferencia de Gil Villegas, no considero estos rasgos como característicos de la modernidad. Los interpreto más bien como una cuestión de representatividad de una idea o de un concepto, como un problema de mimesis. Ya en las *Confesiones*, San Agustín plantea ciertas cuestiones formales en relación con la mimesis de la experiencia mental de la revelación divina. Filólogos como Erich Auerbach han estudiado la peculiaridad de la lengua de San Agustín. Hay que hacer notar que el filósofo desarrolló un



³ Liliana Wienberg, "Ensayo, crítica, interpretación", p. 151.

⁴ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 35.

latín lejano a la lengua de los grandes maestros del período clásico y escribió en un lenguaje lleno de giros orales más cercano al latín vulgar que tenía la virtud de ser entendido por la mayoría no letrada. San Agustín como ensayista fue un renovador del lenguaje escrito.

Ahora bien, asocio la fragmentación del discurso —como representación mental de algún fenómeno estético o psicológico— con lo que Francisco Gil Villegas, tomando muchos elementos teóricos de Georg Simmel, define como ensayo: “la mejor forma de expresión para captar el espíritu del tiempo de la modernidad, al situarse en una posición equidistante entre la poesía y el tratado, y al ser un vehículo idóneo para representar al ser como temporalidad”.⁵ Es decir, la representación de la realidad que hace el ensayo es, por fuerza, fragmentaria. Pero ésta es una de sus virtudes; Ortega y Gasset señala la necesidad de escribir un ensayo que estudie y capte lo fragmentario, inestable y fugitivo de la vida, para lo cual éste debe tomarse como una *sub specie instantis*:

El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante. Tras veinticinco siglos de adiestrarnos la mente para contemplar la realidad *sub specie aeternitatis*, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos permita verla *sub specie instantis*!⁶

El problema de la representación en el ensayo —sus calidades de fugacidad y gestualidad— está ligado a lo que culturalmente se ha estudiado como el paso de lo oral, lo gestual, lo no libresco a lo escritural. David Olson opina que “la magia de la escritura proviene no tanto del hecho de que sirva como nuevo dispositivo mnemotécnico ... sino más bien de su importante función epistemológica. La escritura nos ayuda no sólo a recordar lo pensado y lo dicho: también nos invita a ver lo pensado y lo dicho de una manera diferente”.⁷ La peculiaridad del ensayo como un género paraliterario, como una literatura en potencia, pareciera que radica en su voluntad de acercamiento íntimo al obje-

to que trata, a los juicios personales de cada ensayista —el sabor íntimo con que el ensayista “retrata” la imagen mental que tiene acerca de un fenómeno por medio de la escritura—. Pero cabría hacer hincapié en que me refiero a un tipo específico de ensayo y de ensayista literario que toma el género como una forma de exploración de una cierta fenomenología y no como un mero informe científico. Cabría preguntarse, también, si la gestualidad, la oralidad del ensayo son herencia no sólo de los gestos particulares de sus autores sino también de la gestualidad, de las señas de otros géneros hermanos, casi siameses, como las memorias y los epistolarios. Pensemos que la epístola es una forma ensayística, usada por la mayoría de los primeros filósofos cristianos, que pretende suprimir la distancia entre el emisor y el receptor y crear cierta intimidad. A fin de cuentas, los epistolarios de San Agustín nos enseñan que la voz epistolar es una voz fraternal.

Giorgio Raimondo Cardona señala que estudiar el paso de lo oral a lo escritural equivale a un análisis del discurso endofásico. Creo que es de utilidad detenernos un poco en el esquema que propone (ver esquema).

En el paso de lo oral a lo escrito hay una cuestión fundamental de interpretación de la realidad y un problema de representación. El esquema de Cardona nos señala también que lo escritural es la representación simbólica de un discurso íntimo que culturalmente está más ligado a la oralidad que a lo escrito. Si hacemos un recuento somero de la historia antropológica de los usos de la voz nos percatamos que tiene un doble sentido: uno fundacional y otro de dar orden al caos. Jehová creo el mundo a partir de la palabra. Los dioses de los tupí guaraní crearon primero el lenguaje y después un ser digno de hablarlo. Podemos concluir que los rasgos de oralidad —ya sea la voz, la gestualidad, la mímica textual o la mímica escritural— son las características de la forma particular de adueñarse, de interpretar, de representar la realidad, la cultura. Todos estos elementos integran una epistemología que todavía está por estudiarse porque representa una forma heterodoxa de escribir y de pensar.⁸ Por tanto, en la gestualidad del texto, en su voz y en sus silencios encontraremos la parte esencial de las propuestas de interpretación y representación cultural del ensayo.

Encuentro que en los elementos gestuales y orales que el género ensayístico ha incorporado a su escritura tienen

⁵ Francisco Gil Villegas, *op. cit.*, p. 13.

⁶ José Ortega y Gasset citado por Francisco Gil Villegas, *ibid.*, p. 14.

⁷ David Olson, *El mundo sobre el papel*, p. 16.

⁸ Imaginemos qué academia o qué comisión dictaminadora, hasta la fecha, ha aceptado sin chistar el estudio de un autor cuya obra no es ni poética, ni narrativa y cuyas virtudes se encuentran en los chispazos de la ensayística.

LA ESCRITURA

elaboración estilística
conciencia
metalingüística

escritura literaria
escritura pública
carta
receta
lista
apuntes

descontextualización

discurso interior

abstracción
referencial

discurso íntimo
discurso coloquial
discurso público
monólogo

LA ORALIDAD

su origen en una forma arcaica llamada por los filólogos medievales *ars dictaminis*, cuyos propósitos iniciales fueron sistematizar el oficio de redactar cartas, y que fue creciendo hasta generar un nuevo estilo de prosa rítmica y una nueva forma de representación poética.

La voz, el gesto y la escritura: el ensayo y el *ars dictaminis*

Muchos de los rasgos que encontramos en los ensayos de Montaigne también se pueden advertir en la evolución del género epistolar. Por ejemplo, el cambio en la relación entre el autor y el oyente/lector se da gracias a las transformaciones propuestas por el *dictator* del siglo XII. Uno de los primeros retóricos del medievo, Alberico de Montecassino, planteaba en su *Ars dictaminis*⁹ que el arte epistolar no estaba destinado a los oyentes (*auditores*) sino a un lector (*lectorem*) al que se adaptaba el estilo de la *narratio* epistolar,

dependiendo de su *status* intelectual y social, que podía ser superior, regular o ínfimo. Las disputas y querellas entre los *dictatores* pueden revelar algunos rasgos orales —gestuales— que el género ensayístico ha heredado de la prosa tanto clásica como medieval.

Considero que a partir del análisis del auge y la decadencia del *ars dictaminis* se pueden obtener elementos útiles para el estudio del ensayo. Para empezar, el arte epistolar medieval, que nació como una disciplina burocrática, pronto fue considerado como parte del *trivium* —específicamente como una derivación de la gramática—, cuyo fin práctico se puso en evidencia cuando el nuevo poder eclesiástico y monárquico se percató de que la palabra escrita de una simple misiva podía generar un cambio radical en el pensamiento de monarcas y jerarcas. La evolución de la epistología también está ligada a la secularización del conocimiento; el arte epistolar se convirtió en el arma de los sabios laicos contra lo eruditos monacales. La ruptura definitiva se da cuando el escritor y el retórico comprenden que es más efectivo hablar y escribir en una lengua vernácula que en la *lingua franca* del latín vulgar.

En la evolución de la retórica del arte epistolar el *dictator* (maestro profesional del *ars dictaminis*) se preocupó por encontrar los medios más adecuados para que la lengua escrita representara fielmente la elocuencia de la lengua hablada. Esto implica que ya el *retor* medieval se planteaba la misma problemática del ensayista, ¿cómo representar una imagen mental o una imagen oral? Por tal motivo el arte epistolar se fue haciendo cada vez más complejo. El maestro buscaba fórmulas efectivas que tradujeran las cualidades del *parler* al *escrire*. En el siglo XIII esta búsqueda motivó que los primeros filólogos del *ars dictaminis* estudiaran los recursos oratorios, los tópicos y los giros y se iniciaran en la hermenéutica de las obras de San Pablo. Un sabio laico del siglo XII, Adalberto, comprendió que la problemática del género epistolar radicaba en la interpretación del mundo y que su retórica debía de ocuparse de dicho dilema.¹⁰ Concluyó que uno de los recursos de la representación era la prosa rítmica. Encontraba que la música de la prosa motivaba al autor a encontrar un ritmo particular en las cosas sobre las que disertaba. El mismo Dante escribió un breve tratado, *De vulgari eloquentia*, uno de cuyos capítulos trata sobre las virtudes escriturales de la prosa rítmica. Encuentro también muy significativo que en uno de los manuales del

⁹ Para una revisión de las fuentes retóricas y tópicos del género epistolar, remito al lector a la obra de James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 202-274.

¹⁰ *Epistola grecum nomen est compositum, epi enim supra, stola missio interpretatur*, cit. por James J. Murphy, op. cit. p. 221.

arte epistolar se recomienda el uso de las metáforas y de las alegorías, pues ambas abren un nuevo campo en el terreno de la representación poética.¹¹ El lenguaje epistolar medieval se complicó tanto y se liberó a un nivel tal, que el *ars dictaminis* se transformó en un género literario adelantado a su tiempo. Detrás del uso de metáforas y alegorías que recomendaba Donato, había una conciencia de que el lenguaje de la epístola podía alcanzar un nivel intelectual tan importante como el de la dialéctica del *cuadrivium*, porque hablar de lenguaje metafórico implicaba hablar de una representación simbólica del mundo muy relaciona-



da con la interpretación analógica y con la especulación teológica que correspondía más al ámbito filosófico que al gramático. Andando el tiempo, el género epistolar derivó en obras y autores que anunciaron un nuevo periodo en las humanidades; baste mencionar que Dante, Boccaccio y Petrarca se educaron en el *ars dictaminis* y lo dominaron. El primero de ellos escribió una obra inspirada en la retórica de la epístola, que al leerla seiscientos años después más que un tratado parece un ensayo contemporáneo. Me refiero a *Vita nueva*.

Muchos años después que Dante, Montaigne en su ensayo L, titulado "Demócrito", escribió que:

El juicio es una herramienta para todos los temas y se combina en todo lugar. Por esta causa, en los ensayos que yo hago aquí lo utilizo en toda ocasión. Si es una materia de la que no entiendo nada, por eso mismo la pruebo, sondeo el vado de muy lejos; y después, si la encuentro muy profunda para mi estatura, me detengo en la orilla; y este reconocimiento de no poder pasar es un signo de su efecto, ver esto es el mayor orgullo. Luego, a un objeto baladí, pruebo ver si se le puede encontrar cómo darle cuerpo y apoyarlo y apuntalarlo.

Por muchos años leí el pasaje sin fijarme en que Montaigne estaba escribiendo para mí, su semejante y contemporáneo, y que se preguntaba cómo poder representar por escrito las diversas materias que su ingenio interpretaba. Lo leí de manera superficial y lo encontré terriblemente subjetivo. Yo, lector desprevenido, no me daba cuenta de que hay muchas formas de contar una verdad. El ensayo es una manera de contarla. ♦

Bibliografía

Cardona, Giorgio Raimondo, *Los lenguajes del saber*, trad. Alcira Bixio, Gedisa, Barcelona, 1994.

Gil Villegas, Francisco, "El ensayo precursor de la modernidad", en *Vuelta*, núm. 257, abril, 1998, pp. 13-23.

Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, trad. Guillermo Hirata Vaquera, FCE, México, 1986.

Olson, David R., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, trad. Patricia Willson, Gedisa (Colección Lea, 11), Barcelona, 1994.

Ruy Sánchez, Alberto, *Con la literatura en el cuerpo*, Taurus, México, 1995.

Sanders, Barry, "Aparentar según se representa: Chaucer se convierte en autor", en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, trad. Gloria Vitale, Gedisa (Colección Lea, 6), Barcelona, 1995.

Weinberg, Liliana, "El ensayo, crítica, interpretación", en *Jornadas filológicas 1997*, IIFL-UNAM, México, 1998, pp. 147-151.

¹¹ James J. Murphy pone como ejemplo del uso de la metáfora y la alegoría la obra de Donato, *Ars grammatica*, cfr. Murphy, p. 245.