



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Lugares del ensayista

Autor:
Colombi, Beatriz

Revista:
Zama

2008, 1, 1, 19-30



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Lugares del ensayista



Beatriz Colombi

Abstract

El artículo analiza el *locus* de enunciación del ensayista en el ensayo hispanoamericano de interpretación nacional y continental. Sostiene que este *locus* está definido por la intersección de múltiples posiciones y ficciones, imbuidas de una particular valoración social, a través de las cuales el ensayista provee de legitimidad a su discurso. El artículo analiza algunas de estas figuraciones, como el profeta, el polemista, el maestro, el profesor, el tratadista, el neo-humanista y filólogo, el archivista, el intérprete de la psiquis colectiva, el post-utopista, todas estrechamente relacionadas con la autoridad y representaciones del letrado o intelectual en esta cultura.

Palabras claves: ensayo hispanoamericano - *locus* del ensayista - intelectual.

Abstract

This article focuses on the *loci* of enunciation of the Hispano-American essays related to national or continental interpretation. It maintains that these *loci* are defined by the intersection of multiple positions and fictions of a particular social valuation, through which the essayist provides due legitimacy to its discourse. The article analyzes figurations such as the prophet, the polemicist, the teacher, the professor, the scientist, the new-humanist, the philologist, the archivist, the interpreter of collective psiquis, the post-utopist. All these roles are closely related to the authority and representations of intellectual in this culture.

Key words: Hispano-American Essays - essayist *loci* - intellectual.

En la portada de la primera edición de los *Ensayos* de Montaigne, publicados en 1580, Jean Starobinski observa el despliegue casi excesivo de todos los nombres y títulos nobiliarios del autor¹. Deduce que esta exhibición no es gratuita, sino que está allí para garantizar, con su sola presencia, la inmunidad frente a cualquier reprobación o censura que sobre sus escritos pudiese recaer. Seguramente, este resguardo le permitió señalar temas complejos, que se volverían centrales para Occidente en los siglos por venir, como su memorable texto "De los caníbales", verdadero giro copernicano sobre la antropofagia, la percepción del otro y el relativismo cultural, en la época de la gran expansión imperial de España. El ensayo dramatizó, desde este origen, una escena que le es peculiar: la de un hablante que se sabe facultado para emitir cualquier juicio, más allá del arbitrio de los doctos o de la sanción de las instituciones, apoyado tan sólo en su investidura en tanto sujeto y en su competencia sobre algún saber. Con este gesto, Montaigne inaugura un nuevo lugar de enunciación que permite ubicarlo dentro de esa categoría de autores que Foucault llamó *fundadores de discursividad*, como Marx o Freud, es decir, aquellos que, además de construir su propia obra, inician una formación: "Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos"².

Los *Ensayos* de Montaigne presentan una situación novedosa: una subjetividad discurre *al mismo tiempo* que escribe sobre su objeto, o al menos, hace creer que estos movimientos son simultáneos y superpuestos, diseminando dispositivos que simulan la inmediatez del pensamiento y la paralela flexibilidad de la dicción. Se trata, como en todo género, de una convención, no la única pero sí la fundamental para que reconozcamos su familia de pertenencia, según la cual debe predominar la incertidumbre por sobre las fórmulas asertivas, y aun cuando estas últimas existan, deben aparecer siempre en su momento de gestación y alumbramiento. Pero el sujeto de esa actividad de simulación y estratégica disposición de los materiales, gestor de una modalidad oblicua y suasoria, resulta ser también uno de los pilares de la lógica del ensayo. Es de esta instancia de la que me interesa hablar.

La primera persona del ensayo está contaminada de múltiples posiciones, donde podemos entrever al escritor fuera del texto, a un hablante ficcional, a la voz del letrado/intelectual que se expresa en nombre de un sector especializado de la sociedad, en fin, a máscaras y entequeias dispares. El yo del ensayista no se identifica plena y exclusivamente con ninguno de estos roles, sino que se descubre en su intersección. Para considerar esta dinámica

¹ Starobinski, Jean, "¿Es posible definir el ensayo?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 575, 1998.

² Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Literatura y conocimiento*, Mérida, Universidad de los Andes, 1999, p. 115.

acudo una vez más a Foucault y a su concepto de función de autor. Según Foucault, el estatus del autor en el texto se reduce a las marcas de su ausencia, en tanto la escritura es la separación del significante y de la presencia; no obstante, su desaparición misma libera las funciones que apuntan hacia esta figura concreta y al mismo tiempo evanescente. Este sujeto es, entonces, tan solo una variable del discurso, un principio de su cohesión y no un individuo particular, y ante la pregunta ¿dónde está el autor?, Foucault responde: "Será tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, -en esta división y esta distancia"³. Esta función, dice Foucault, prescindible en los tratados científicos, es requerida, en cambio, en los discursos literarios, ya que difícilmente admitimos el anonimato detrás de ellos, a menos que esté planteado como un enigma a resolver. Si volvemos al ensayo, veremos que esta textualidad señala continuamente al sujeto que la produce, quien a su vez provee de legitimidad a su discurso a través de simulacros y figuraciones que le permiten afirmar su autoridad y fueros para sostener lo que sostiene. En un género donde, como dijimos, el sujeto que enuncia pretende erigirse como el garante último de su discurso, estas representaciones adquieren especial interés. Este trabajo quiere aproximarse a algunas de ellas en la tradición del ensayo hispanoamericano, en particular aunque no exclusivamente, en aquella que se ocupa de la interpretación continental.

Tres tipos centrales dominan la ficción enunciativa del ensayo hispanoamericano en el siglo XIX: el polemista, el profeta y el maestro, lugares que trascienden los casos particulares para instalarse como papeles apropiados para su ejercicio, ya que están imbuidos de una particular valoración social. Para el primer caso, conviene recordar los conceptos de Marc Angenot en *La parole pamphlétaire*⁴. En este texto, Angenot argumenta que tanto el ensayo como el grupo conformado por el panfleto, la sátira y la polémica; pertenecen a la misma familia discursiva, la literatura de ideas, pero mientras que en el primero prima el diagnóstico o la meditación, en el segundo conjunto prevalece la actitud agónica, que supone desde luego un contra-discurso y una presencia pronunciada del *pathos* o intensidad afectiva. Más allá de esta delimitación, que de hecho puede percibirse y es pertinente en muchos casos, es frecuente encontrar la fusión de estas formas en el ensayo decimonónico hispanoamericano, comprometido sobre todo con la descalificación y refutación del adversario. Se ensaya en *contra de* -la colonia, la tradición, la tiranía, la barbarie, el atraso, el caudillismo, el imperialismo-, y el polemista se impone en el género hasta el fin de siglo, aun cuando su tema lo desvie del acontecer político. Pienso en Paul Groussac -cuya prosa modela el estilo alto del fin-de-siglo- para quien

³. Ibid, p. 113.

⁴. Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. Paris, Payot, 1995.

la confrontación tiene centralidad, inclusive, en el ensayo estético. Se trate de Shakespeare, Cervantes, Daudet, Zola o Dario, Groussac aplica la estocada verbal contra su objeto, con el *pungent statement* que aprende del inglés Samuel Johnson, y hace del epíteto su arma ofensiva, concibiendo a la crítica literaria como un sub-género de la polémica⁵.

En tanto escritura que en su hacerse construye su forma, el ensayo se relaciona con la promesa, con lo que aún no tiene dimensión acabada de realidad. Lukács vio al ensayista como al precursor de un gran momento por venir⁶. Theodor Adorno sostuvo que el ensayo apunta al *terminus ad quem* (una meta o punto final) y no al *terminus ad quo* (un punto de partida u origen), ya que "su método mismo expresa sin más la intención utópica"⁷. Las grandes figuras del pensamiento utópico del siglo XIX adoptaron la elocución del profeta, como Saint Simon, Charles Fourier, o la franco-peruana Flora Tristán, cuyas *Peregrinaciones de una paria* cuentan un viaje, pero también esbozan un ensayo sobre el atraso y la superstición en el Perú, con una voz admonitoria y mesiánica, como una versión femenina del gran diagnóstico modernizador de Sarmiento en *Facundo*⁸. En esta tesitura, el ensayista trabaja con anticipaciones y bosquejos del futuro. Entonces, busca necesariamente fórmulas que resuenen como emblemas del porvenir. Por eso las formas tradicionalmente asociadas a la transmisión del saber, como la máxima, el aforismo o la sentencia son habituales en su discurso. En la escritura de José Martí, la sentencia suele ser el punto de concentración de tensiones y la clave arquitectónica de su estilo. "Una tempestad es más bella que una locomotora" dice en *El Prólogo al poema del Niágara*, y la frase puede ser leída como el centro generador de todo el ensayo, que polemiza con una modernización voraz y destructora de la belleza del mundo natural, pero, análogamente, celebra el cambio que aportan los nuevos tiempos, que aunque ruines, conmueven las viejas vallas y demuelen las instituciones del pasado. Martí no es nostálgico ni antimoderno en esta breve y significativa cláusula, por el contrario, la tormenta es solo *más bella* que la locomotora, de donde la máquina y su civilización no quedan excluidas de tal valoración estética. Pero vayamos a su molde. De acuerdo con Roland Barthes en su estudio sobre la máxima en *La Rochefoucauld*⁹, esta forma se caracteriza por lo que llama la *espectacularidad* de su estructura y por su efecto crítico, atribuciones ambas que podemos

⁵. Véase Colombi, Beatriz, "Prólogo" a Paul Groussac, *Viaje intelectual*, Primera serie, Buenos Aires, Simurg, 2005.

⁶. Lukács, George, "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en *El alma y sus formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 36.

⁷. Adorno, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, p. 24.

⁸. Sobre los profetas del XIX, véase Bénichou, Paul, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

⁹. Barthes, Roland, "La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas", en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.

encontrar en el ensayo, que procura también el placer estético a partir de procedimientos formales y promueve la crítica a través de una perspectiva novedosa y perspicaz sobre el objeto que lo ocupa. Pero creo que algo más emparenta a la máxima y el ensayo. Barthes dice que para dar peso a su palabra, el escritor de la máxima se coloca en un *mas allá* del saber convencional, "como un dios" que "sopesa los objetos" y establece su verdad, actitud semejante a la del ensayista-profeta, que intenta fijar valores en un mundo que se derrumba en su entorno. Martí no imprime a su palabra el tono omnipotente de un dios, pero tampoco evade la tonalidad del profeta, conjugando además la ausencia para serlo del modo más cabal¹⁰.

Desde luego, el ensayista-profeta queda ligado a un género, la utopía, como relato que promete un destino mejor para una comunidad de lectores con valores compartidos. La relación entre el ensayo y el discurso utópico es algo más que una constante en América latina. En su "Carta de Jamaica", que es leída hoy como un proto-ensayo de interpretación continental, Simón Bolívar define a los americanos como un "pequeño género humano", es decir, como una humanidad "otra", paralela y distinta a la europea y, en esa medida, como un espacio utópico, y predice, promete, promueve un mundo feliz para este continente tan duramente castigado por la historia. Las flexiones del futuro se repiten en "Nuestra América" (1891) de Martí, en *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, en *Raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, en "La utopía de América" (1925) de Pedro Henríquez Ureña. Alfonso Reyes sostiene en *Última Tule* (1942) que si hubo un territorio del deseo, éste fue el continente americano, la última tula-esperanza de la humanidad, desde los tiempos clásicos hasta los tiempos de la Segunda Guerra, cuando su dimensión de tierra prometida se actualiza.

Pero es el maestro, como sabemos, la función más constante de nuestro repertorio. Durante un largo ciclo nuestro imaginario otorgó al magisterio la más alta estima social, de allí que fuese el epíteto que se usara para referirse a los prohombres de la cultura. La abundancia de ejemplos exime de su recuento, aunque en él no debería faltar Domingo Faustino Sarmiento, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó, José Vasconcelos, Gabriela Mistral o Pedro Henríquez Ureña. La complejidad de la relación magisterial y sus numerosas variantes ha sido analizada por George Steiner en su *Lecciones de los maestros*, donde describe tres posibles "estructuras de relación": el maestro que destruye psíquica o físicamente al discípulo, el discípulo que traiciona al maestro, y el intercambio fructífero entre ambos, "el eros de la mutua confianza e incluso amor"¹¹. Repara Steiner que este último caso, en el que

¹⁰. Dice Héctor Murena respecto del profeta: "El profeta para poder anunciar un nuevo espíritu, debe tomarse un poco extraño, un poco ajeno a su gente y su tierra", en "La lección de los desposeídos", incluido en *El pecado original de América*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 107.

¹¹. Steiner, George, *Lecciones de los maestros*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 12.

prepondera el aprendizaje por imitación –“Sócrates y los santos enseñan existiendo”¹²– parece una ingenua idealización frente a la concepción de Foucault, para quien la enseñanza siempre implica situaciones de poder y sumisión de orden psicológico, social, físico, institucional, siendo la pedagogía uno de los soportes de los sistemas de exclusión y control social. Por su parte, Zygmunt Bauman vincula al maestro con el proyecto iluminista que requiere de estos nuevos mediadores, intérpretes de la Razón, para administrar las fuerzas sociales y erradicar la superstición: el “maestro/supervisor, un profesional especializado en la modificación del comportamiento humano, en ‘traer al orden la conducta’ y evitar o contener las consecuencias del accionar desordenado o errático”¹³. El tema, desde luego, no ha sido ignorado por la crítica latinoamericana y ha recibido distintas perspectivas para su tratamiento. Luis Alberto Sánchez, en *Tuvimos maestros en nuestra América* (1940), señaló el divorcio entre la palabra y la acción en los maestros del Novecientos, enjuiciados por la generación que los sucede, que no puede ya reconocer un mandato claro y ético en esos padres. Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América latina* (1989), relaciona el ministerio pedagógico con la nueva autoridad acotada a este ámbito que obtiene el intelectual modernizado en América latina, desplazado de los privilegios y lugares ocupados por el letrado tradicional, en el marco de los grandes cambios que transita esta figura entre la heteronomía y la autonomía. Por su parte, Roberto González Echeverría, en *La voz de los maestros* (1985), propone la homologación entre autor, autoridad y autoritarismo, sosteniendo que el discurso ensayístico de identidad continental formulado por los maestros ha estado al servicio del poder y ha sido usualmente funcional al proyecto del dictador. Podríamos graficar su operación pensando en *La tempestad* de Shakespeare, texto base para todas estas consideraciones. Si en *La tempestad* –obra releída en clave colonial y postcolonial con inusitada productividad– podemos observar diversas figuras del letrado, así Próspero es tanto el mago o shamán, como el bibliófilo y el dictador, mientras Ariel es el humanista, desasido de lo real, y Gonzalo –el consejero–, otra versión del humanista pero con los pies en la tierra, González Echeverría elige en *La voz de los maestros* la imagen fundida del maestro-dictador ofrecida por Próspero¹⁴. El tema compromete los lazos entre el intelectual y el poder, y la hipótesis de González Echeverría no está distante del intelectual orgánico postulado por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1894).

¹² Ibid., p. 13.

¹³ Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p. 110.

¹⁴ Este análisis se basa en la imprescindible lectura del ensayo de Aníbal Ponce “Ariel o la agonía de una obsunada ilusión”, en *Humanismo burgués y humanismo proletario*, México, Cartago, 1981.

Volviendo al maestro, nuestra historia intelectual presenta variedades, bifurcaciones y marginalidades dignas de ser tenidas en cuenta, como es el caso del errante Simón Rodríguez. Por otra parte, muchas afiliaciones discipulares presentan alternativas tanto al eros como al dominio puesto en juego por este vínculo. Baste pensar en Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Murena, o Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, donde los roles del educador y el educando se vuelven horizontales o, inclusive, intercambiables¹⁵. Desde estas relaciones, si se quiere personales, hasta sus proyecciones sociales, la representación de quien detenta el saber no es unívoca, y encarar su estudio en las letras latinoamericanas resultaría en un apasionante capítulo de la formación de nuestras tradiciones y legados. Lo que es innegable, cualquiera sea la ideología desde la cual consideremos su significación, son las prerrogativas que devienen del ejercicio de esta función, y su peso en las figuraciones del ensayista hispanoamericano.

El antecedente más prestigioso del ensayista-maestro en América es Ralph Waldo Emerson, formador de la juventud universitaria norteamericana, en un texto central para analizar esta serie. *The American Scholar*. Su silueta y su prédica fueron traducidas por Martí en la nota que escribe en 1882, en ocasión de la muerte del filósofo norteamericano, donde acude a la topología de las alturas para describir su jerarquía, por eso lo llama cumbre, montaña, monte. En Hispanoamérica, esta posición fue adoptada del modo más ejemplar por José Enrique Rodó en *Ariel*, caso extremo del ensayista que produce un espectáculo de su propia locución, apelando a la identificación con el personaje de Próspero que, expurgado de magia y despotismo, pronuncia su oración de fin de curso ante sus discípulos¹⁶. Con todo, la escena amena y monológica de *Ariel* se cristalizó en uno de sus flancos menos atractivos, la lección sin réplica, el saber que no se discute. Pero también dio consistencia a otra vertiente, el esteticismo. El maestro enseña con las *exempla*, la parábola, el cuento –como el cuento de la moneda de oro o la parábola del rey hospitalario– bajo el amparo, ya no de la ciencia positiva, sino de la literatura, como ámbito capaz de producir un saber aleccionador y regenerador de la sociedad, en una línea que desembocará en los ensayistas neo-humanistas de comienzos del siglo XX.

Però del ensayista-maestro se desprende otra voz subordinada al saber especializado, necesario para superar el destiempo americano. El ensayista post-arielista escenifica las virtudes del conocedor y evita las inseguridades

15. He analizado la relación epistolar y discipular de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en "Un escenario de cultura: Alfonso Reyes epistolar", en Noé Jitrik (Coord.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 2007.

16. Este es el punto de partida de Roberto González Echeverría en "El extraño caso de la estatua parlante *Ariel* y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano", en *La voz de los maestros*, Madrid, Verbum, 2001.

del diletante. Francisco García Calderón, discípulo a la distancia de José Enrique Rodó en la colonia de hispanoamericanos que se concentra en París en 1900, impuso este imaginario encumbrando la silueta del profesor (*Los profesores de idealismo*) y promoviendo a los nuevos intelectuales americanos surgidos de las aulas universitarias. Sus ensayos americanistas, publicados en el París previo a la Primera Guerra. *Les Démocraties latines de l'Amérique* (1912) y *La creación de un continente* (1914), revelan una voz que investiga los hechos con nuevas metodologías –históricas, psicológicas, sociológicas– adquiridas en la frecuentación de la academia francesa. El profesor denota otro ámbito de competencia respecto al maestro, una mayor formalización del saber. Las nuevas disciplinas que definen sus métodos en el primer tercio del siglo XX latinoamericano –la filosofía, la sociología, la historia, la crítica, la etnografía, el psicoanálisis– exigen del ensayista un conocimiento sistematizado, respecto del cual se puede tomar distancia, introducir caminos oblicuos, simular irreverencia, pero nunca ignorar. Ningún caso más ejemplar, unas décadas más tarde, que *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) de Fernando Ortiz. El *contrapunteo* está sólidamente afincado en la etnografía funcionalista liderada por Malinowski, a cuya sombra acuñó Ortiz el concepto de la transculturación, pero, al mismo tiempo, el cubano se desvía de la economía de sentido que rige la obra científica para entregarse a una lúdica dialéctica de los opuestos, a la digresión, a la gratuidad de la escritura. No extraña entonces que Ortiz comience su texto citando al Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, con el combate entre don Carnal y doña Cuaresma como precedente literario del mal amor entre el tabaco y el azúcar isleños. Ortiz monta una trama a la vez poética y erudita, fascinante y heterodoxa, en torno a los dos productos agrarios principales de la historia económica de Cuba, trascendiendo y trasgrediendo las propias barreras que le impone la ciencia, para leer en ellos un contrapunto cultural entre negro y blanco, esclavitud y libertad, analfabeto y letrado, ingenio y ciudad, oficio y arte, tradición y modernidad, en un paradigma que se abre y prolifera con exceso y exuberancia. El proyecto es sólo comparable a otro contrapunteo, el que realiza Gilberto Freyre en *Casa grande e senzala* (1933), también con un enunciador científico, más sobrio en sus pases de estilo pero no por eso menos literario.

El lugar del ensayista se define, en muchas ocasiones, por su contraposición respecto del especialista o tratadista, lo que configura un sujeto de enunciación libre de condicionamientos, regulaciones disciplinarias, pertenencias académicas o marcos institucionales. Ésta es la convención que rige para el género: la de un sujeto que simula trabajar sesgadamente respecto del conocimiento canonizado. Para esto, el ensayista crea lo que podríamos llamar el *efecto de libertad*, a partir de una serie de marcas que colocan lo que dice en el plano de lo aproximativo, estrategia que compromete el régimen de la cita, muchas veces elidida con la paráfrasis libre de otros discursos, la

precisión y economía de las argumentaciones con la digresión como una constante, y hasta afecta la cohesión del texto, usualmente fragmentado o eslabonado en párrafos de relativa independencia. Pero estos procedimientos no desmerecen su credibilidad, al contrario, se vuelve fiable en tanto ensayista justamente por incurrir en ellos.

El ensayista neo-humanista, que emerge en la entreguerra, establece un hablante crítico, universalizante, filológico, normativo del pasado y optimista del futuro. Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña recurren a diferentes estrategias de validación de su palabra, empeñados en superar el derrotismo diseminado por el darwinismo social y las secuelas del pensamiento positivista, con una nueva inflexión que se nutre tanto de la academia como de la plaza pública. Alfonso Reyes renueva los procedimientos en *Visión de Anáhuac* (1915), figurando una voz nacional y a la vez universal, la de un bibliófilo que revisa las imágenes múltiples proyectadas sobre México por conquistadores, cronistas, cartógrafos, historiadores, viajeros, traductores, recortando y montando estas representaciones en un *collage* vanguardista e irónico de las esencias patrias, donde la única verdad que prevalece es la de una herencia cultural intervenida, inventada, frágil y casi a punto de perderse entre la balacera revolucionaria. Reyes construyó su lengua ensayística con el des-apasionamiento y el *humour* de los ensayistas ingleses, Lamb, Hazlitt, pero sobre todo Chesterton, cultor de la paradoja -figura central del ensayo-, y su *maitre à penser* durante los años de formación en España. Henríquez Ureña forjó un modo que no podemos desprender del magisterio, pero tampoco reducir exclusivamente a ello. Como los ingleses Matthew Arnold y Walter Pater¹⁷, sus maestros, estableció una perspectiva de alta densidad sistematizando la cultura americana desde la etapa colonial hasta su presente y proyectando en esta tarea un enunciador que se autoriza por su propia erudición en un campo, si no baldío, al menos escasamente estructurado. Con Henríquez Ureña, el ensayista devino archivista y planificador del devenir utópico de estas sociedades. Con los neo-humanistas el factor polémico queda asordinado, no ignoran al adversario, pero lo invalidan por ausencia, estableciendo valores universales inobjectables para el bien común de las sociedades americanas. Trabajan intensamente por la autonomía y prestigio del género, ubicándose más que nunca en la centralidad de su ejercicio. Esa convicción sostuvo textos como "Lo mexicano y lo universal" (1932) y "La inteligencia americana" (1936) de Reyes, "El escritor argentino y la tradición" (1953) de Jorge Luis Borges, "El descontento y la promesa" (1926) de Henríquez Ureña, o *De la conquista a la independencia* (1944) de

17. Sobre este tema véase el imprescindible estudio de Arcadio Díaz Quiñones, "Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): la tradición y el exilio", en *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Mariano Picón Salas. En esta línea, *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima, exhibió la máxima autonomía formal, fundando la voz de un enunciador poético y hermético.

Una representación central del ensayista hispanoamericano en el siglo XX es la de intérprete de la psiquis colectiva, es decir, traductor e intermediario de un relato social al que vuelve inteligible a partir de la elaboración de grandes metáforas incluyentes de una comunidad. Tanto en *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada como en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, la posición interpretante de un trauma de origen se vuelve medular, siendo que en el pasado y en su olvido radica la clave de todos los conflictos del presente, mientras que en la vuelta y la memoria, su posibilidad de superación. Paz y Martínez Estrada coinciden en una trama común pautada por los hitos de la violación, la culpa, el silencio y la soledad. La novela familiar del neurótico encuentra en la Conquista una nueva narración donde asentarse: una madre violada, Malinche chingada, vituperada y rechazada, que solo lega desprecio y vergüenza a sus vástagos. Y un hijo humillado y renegado por el padre, el gaucho de Martínez Estrada, que es el mexicano neurótico y mascarado de Paz. Lo que resulta importante de esta operación interpretativa es que la construcción de este relato matriz confiere al ensayista una nueva atribución social, consistente en verbalizar lo que permanecía silente o reprimido, otorgando a la sociedad un espejo donde reconocerse. El acierto en conseguir este objetivo se manifiesta en la cristalización de sus lecturas como canon de identidad nacional y/o americana, al menos durante cierto tiempo, hasta la revisión crítica de las respectivas mitologías. La función del intérprete del pasado recorre, desde luego, *El pecado original de América* (1954) de Héctor Murena y *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. La función de intérpretes podría corresponder al sentido que le da al término Zygmunt Bauman en *Legisladores e intérpretes*. Bauman sostiene que el intelectual legislador, como juez, formador de opinión y verificador de valores, ha entrado en crisis y ha sido sustituido en la vida contemporánea por los intelectuales-intérpretes, aquellos "especialistas en traducción entre tradiciones culturales", calificados para ejercer el arte de la "conversación civilizada de Occidente", "sin la consoladora pero engañosa convicción de su validez universal" ante la disolución de las certezas propias de esta cultura¹⁸. Los textos de los ensayistas-intérpretes están abrumados de incertidumbre y nihilismo, así como los ensayos de los neo-humanistas dilapidaban utopismo y optimismo.

Y esto conduce a una de las funciones principales aludida a lo largo de este trabajo: la representación del letrado y/o intelectual, que encuentra un campo ejemplar en el ensayo, el género que mejor se adapta a sus intervenciones

¹⁸ Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, ob. cit., pp. 203-204.

públicas. *Ariel* de Rodó, una vez más, resulta el punto de partida, ya que el texto muestra una de las acciones que son pertinentes al intelectual, la reproducción de su estirpe, el traspaso de los dones en la escena de transmisión y transfusión por excelencia, la pedagógica. Rodó-Próspero construye una imagen enaltecida de esta misión; nadie mejor que Carlos Real de Azúa supo ver su impronta auto-celebratoria y germinativa: "*Ariel* condensaba con suma destreza la imagen más benévola, más ennoblecida que el *ethos* prospectivo de la intelligentsia juvenil latinoamericana y española podían tener de sí mismos¹⁹." Pero de la cantera del arielismo no sólo surgió la emulación laudatoria, sino también la crítica y la autocrítica. Luis Alberto Sánchez dividió el campo de los epígonos de Rodó entre arieles y calibanes, los primeros marcados por el esteticismo, el desdén por las masas, la desconfianza en la democracia y la adhesión a las teorías raciales; los segundos, en cambio, caracterizados por haber unido ética y ciencia, además de oponerse al imperialismo y resistir a los gobiernos dictatoriales, invirtiendo así el sentido de lo calibanesco, que décadas más tarde reapropiaria Roberto Fernández Retamar. En su ensayo *Calibán* (1971), Fernández Retamar reivindicó en el esclavo de *La Tempestad* a las masas explotadas y a los países coloniales, e identificó nuevamente a Ariel con el intelectual, aunque escindió el campo entre arieles leales y traidores, tomando como hito al sonado caso Padilla, divisoria de aguas para la intelectualidad latinoamericana de la década de los setenta, principio del divorcio o matrimonio definitivo con la política cultural de la revolución cubana. También en *La ciudad letrada* de Ángel Rama la centralidad de la escena enunciativa la ocupa el intelectual enjuiciando su origen, su clase, sus cooptaciones y transacciones con el poder, desde la Colonia al presente, siendo avalado para realizar este tribunal de la inteligencia por su propia trayectoria de exiliado y, en tal condición, ausente de la ciudad amurallada. De hecho, el último texto de Rama encarna el desencanto más extremo de esta función, casi como una respuesta adversativa a su precursor, Rodó, que apostó a la capacidad regeneradora de su clase.

Con *Aires de Familia* (2000), Carlos Monsiváis se inscribe en la tradición discursiva del ensayo sobre América latina, pero introduce desvíos, rupturas y escepticismos respecto a este legado. En este sentido, retoma las palabras de Vasconcelos y Reyes en la "Advertencia preliminar" para demostrar la pérdida de vigencia de sus presupuestos. Así el lema de José Vasconcelos, "Por mi raza hablará el espíritu", proposición que delimita, según Monsiváis, a los capacitados para hablar de y por América: los universitarios, los letrados, ha sido superado por una amplia democratización de la enseñanza, que si bien no ha llegado a todos, al menos, ha transformado visiblemente su alcance. Mientras que la consigna de Alfonso Reyes, "Hemos llegado tarde al banquete de la civilización

¹⁹ Real de Azúa, Carlos. "Prólogo" a *Ariel*. Caracas, Ayacucho, 1976.

occidental", resultante de su diagnóstico sobre la asincronía intelectual americana, ha sido eclipsada por la actual paridad cultural entre centro y periferia. Las dos condiciones que circundaban al ensayismo precedente. el elitismo de sus practicantes y la conciencia de asincronía de su cultura –esta última sentida como deficiencia o falta respecto de la cual se elaboraban soluciones– son ahora sustituidas por nuevas coordenadas que condicionan el mercado de la cultura a fines del siglo XX, la globalización y el neoliberalismo. Lo que Monsiváis no dice en esta advertencia, pero desarrolla a lo largo del ensayo, es que las actuales condiciones ponen a prueba otras instancias: los propios fueros del intelectual –cuya autoridad ha sido desplazada y devorada por el mercado– y la pertinencia o vigencia de los relatos culturales que pretendan representar a las comunidades nacionales o continentales en la era de la mundialización. Cercano a Ángel Rama en *La ciudad letrada*, el enunciador de *Aires de familia* establece una hipérbola del inconformismo propio del intelectual, ubicándose en lo que llama el "esplendor del pesimismo". Si la cultura latinoamericana ha prestigiado la figura del héroe –promovido en los relatos históricos, biográficos y ficcionales del siglo XIX– Monsiváis propone la era del post-heroísmo, que es también la era del post-utopismo: "Viene a menos el espíritu utópico, en el sentido de la carga de porvenir deseable que va más allá del presente²⁰." En *Aires de familia*, Hispanoamérica es una duda antes que una entidad, o mejor, el concepto se reduce a momentos esporádicos, circunstanciales, y su condición de posibilidad se hace cada vez más precaria, "la cultura iberoamericana existe, pero los modos tradicionales de percibirla han entrado en crisis"²¹. La cita o el pastiche de las voces de los padres o maestros (Nervo, Darío, Neruda) asedian el texto, con un gesto de distancia y melancolía, de desestructuración de los mitos americanos. El gesto ya estaba en *Los rituales del caos* (1995), suerte de respuesta a *El laberinto de la soledad*, en la medida en que la *fiesta* de Paz, como desorden, comunidad y violencia, es sustituida por el caos, que tiene ya su propia lógica. Los sintagmas fosilizados, lugares comunes, proposiciones canonizadas, frases recortadas, son articulados por una voz ubicada en un más allá de la identidad. El yo no pretende encarnar al nosotros, no busca metáforas comunes ni se atribuye la exclusiva función interpretante. Liberado de la responsabilidad de "hablar por la raza", Monsiváis deglute a su propia tradición para extraer de ella tan solo formas residuales y retazos. Habida cuenta de que ya no existe la certidumbre de la familia, el enunciador se mueve en el aire, como un nuevo Ariel desengañado de las promesas de Próspero. Pero es en este camino del desaliento que el lugar del ensayista adquiere una nueva urgencia.

20. Monsiváis, Carlos, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 248.

21. *Ibid.*, p. 154.