

VOZ, MODO Y TIEMPO DEL ENSAYO

VOICE, MODE AND TIME IN ESSAY WRITING

SALVADOR CALVA CARRASCO

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

salvadorcalvacar@gmail.com

orcid: 0000-0001-7024-1203

RESUMEN: El presente estudio plantea la pertinencia de los conceptos *voz*, *modo* y *tiempo* ensayísticos, para describir, respectivamente, la manifestación textual que actualiza el pensamiento de un yo de autor en instancias discursivas y coordinadas espaciotemporales particulares; la reflexión de un sujeto en torno a un objeto de estudio por medio del pensamiento, y la relación temporal entre la voz y la situación en la que se manifiesta. Los vocablos propuestos pretenden describir de manera más precisa algunas particularidades de los textos ensayísticos.

Palabras clave: teoría del ensayo; modo y género; nombre de autor; voz enunciativa; Borges.

ABSTRACT: This paper raises the relevance of the concepts *essayistic voice*, *mode* and *time* when describing, in the same order, the textual manifestation that updates the thought of an author's self in discursive instances and particular spatiotemporal coordinates; a subject's concentration on an object of study through thought; and the temporal relationship between the voice and the situation in which it manifests itself. The proposed terms aim to describe more precisely some particularities of essay writing.

Keywords: essay theory; mode and genre; author's name; enunciative voice; Borges.

Recepción: 6 de marzo de 2024; aceptación: 15 de noviembre de 2024.

D.R. © 2026. Nueva Revista de Filología Hispánica
Licencia *Creative Commons Attribution-NonCommercial* (CC BY-NC) 4.0 International

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone tres categorías teórico-analíticas, cuya finalidad es describir de manera más precisa textos ensayísticos. Entre el nombre de autor, que Michel Foucault describe como aquel que ejerce un papel clasificatorio del discurso, y los sujetos de origen, que Käte Hamburger diferencia entre reales (yo lírico) y ficticios (narrador), instauro la noción de *voz ensayística*, que defino como la manifestación textual en la que se da cuenta de la actualización del pensamiento de un yo de origen (que en el ensayo remite al autor) en instancias discursivas y coordinadas espaciotemporales particulares en torno a un objeto de estudio. Dicha categoría pretende salvar la adjudicación de ideas y actitudes determinadas al nombre de autor, sin considerar la instancia discursiva de la que derivan y a la que responden, ni las coordinadas espaciotemporales particulares que las delimitan. Esta precisión, anclada a una voz textual, permite trazar el relieve de actualización, ampliación o incluso refutación de las ideas. Igualar el nombre de autor con una idea conlleva, por una parte, a simplificar el pensamiento del autor; por otra, a restringir, cuando no a subordinar, múltiples actitudes a una fórmula. Bajo esta perspectiva, cada ensayo se vuelve una actualización de pensamiento, una discusión a medio terminar, que precisa de una valoración más extensa y de una investigación a propósito de las tentativas previas.

Para tal cometido, es preciso tomar en cuenta, como parte de este entramado de pensamiento, algunos textos que suelen quedar fuera del catálogo que conforma la obra de un autor, a saber, conferencias, notas, reseñas y otros más. Este tipo de textos están emparentados con el ensayo, pues delinear muchas veces una voz ensayística y se inscriben en un mismo modo discursivo. Para Genette, el *modo* es una categoría “preliteraria”, es decir, no presenta una elaboración deliberada en atención a consideraciones estéticas, como sí sucede con el género. Denomino *modo ensayístico* este concepto sin reparos estéticos, que responde más bien a un ejercicio de pensamiento. El modo ensayístico, por un lado, contribuye a la descripción de la de por sí maleable noción de *ensayo*, que en más de un caso ha dejado de ser eso, una tentativa, una aproximación, y, por otro, abre el panorama de lectura y análisis para delinear la trayectoria y el relieve de pensamiento de un autor en textos de diversa índole pero con un mismo principio reflexivo.

Finalmente, el estudio trata la cuestión del *tiempo*. La teoría identifica el presente de la enunciación como el tiempo del ensayo, en tanto la enunciación y el ejercicio de interpretación convergen en el momento mismo de la escritura. Esta noción, sin embargo, presenta algunas

limitantes a la hora de entablar un diálogo entre textos de un mismo autor, en los que el escritor volvió una y otra vez a determinadas cuestiones y donde cada texto muestra una nueva tentativa de aproximación a un objeto de estudio. Además, hay piezas en las que se funda, si no una causalidad reflexiva, sí una continuidad de pensamiento. Se recurre entonces a la pieza “La muralla y los libros” de Jorge Luis Borges, para explicar el tiempo gramatical, el tiempo narrativo-histórico y el tiempo de enunciación, categorías todas que buscan ofrecer asideros teóricos de análisis para trazar y situar las relaciones textuales entre diversos ensayos de un mismo autor.

En suma, este trabajo responde a la necesidad de una terminología que contribuya a pensar cada pieza ensayística no como la asociación automática de una actitud definitiva a un autor, sino como una más de las actualizaciones de pensamiento que delinea el relieve reflexivo de su obra.

VOZ ENSAYÍSTICA

Se suele recurrir al nombre de autor cada vez que se quiere hacer referencia a la voz enunciativa que se configura en un texto ensayístico. De modo opuesto, se prefiere el uso de denominaciones lingüísticas distintas cuando se trata de un poema o un cuento. Categorías como “yo lírico” o “narrador” se anteponen al nombre de autor. Incluso cuando se presenta un narrador o un yo lírico ficcionalizado con el mismo nombre, se señala la correspondencia, pero no se confunden plenamente.

En su libro *La lógica de la literatura*, Käte Hamburger sostiene que sólo existen “dos posibilidades lógicas contrapuestas de que dispone el pensamiento para manifestarse en forma de lenguaje: enunciación de un sujeto acerca de un objeto, o bien producción de sujetos ficticios (a manos del narrador o dramaturgo)” (1995, p. 158). Según Hamburger, la narración modela un yo de origen ficcional: “lo narrado no está referido a un yo de origen real” (p. 59) y “las figuras de novelas y dramas son personas ficticias por estar modeladas como un yo, como sujetos ficticios” (p. 49). A diferencia de la narración, el discurso ensayístico suele catalogarse como enunciativo, aquel que establece una correspondencia entre lo enunciado y el autor: “el lenguaje es enunciación allí donde no dé forma a ficticios yoes de origen”; por lo cual se emparenta con el discurso lírico:

El lenguaje que crea el poema lírico corresponde sin embargo al sistema enunciativo. Y esto constituye un primer fundamento estructural del hecho de que experimentemos un poema de manera completamente distinta que una obra narrativa o dramática. Pues sentimos el poema enunciación de un *sujeto enunciativo*. *El tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo* (p. 158).

¿Por qué, entonces, hablamos de “yo lírico” y no de “yo ensayístico”, si ambos discursos son enunciaciones? La respuesta puede estar igualmente en Hamburger, quien identifica dos tipos de enunciación, comunicativa y lírica, y centra su atención en la segunda para caracterizar al yo lírico:

Mediante unos cuantos ejemplos hemos tratado de describir esa relación lírica entre sujeto y objeto como estructura que se distingue de la enunciación comunicativa, orientada hacia el objeto, ya sólo porque éste no es en su caso finalidad sino ocasión; o dicho de otro modo: la enunciación lírica no trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad, objetivo (p. 179).

De esta manera, Hamburger (p. 30) deslinda al emisor que ocupa un lugar en la comunicación del sujeto enunciativo del lenguaje; dicho de otro modo, la enunciación comunicativa corresponde al intercambio de mensajes entre emisor y receptor, mientras que la enunciación lírica, y con ella su sujeto enunciativo, se desenvuelven en los lindes del discurso. A diferencia de cualquier otro tipo de texto, el poema supone una vivencia de realidad, más aún, una experiencia de enunciación: “Lo que nos parece definirlo [el poema lírico] primordialmente es que lo vivimos como enunciación de realidad, exactamente igual que una comunicación oral o por carta” (p. 181). Párrafos enseguida amplía la idea:

Lo que vivimos es al sujeto enunciativo lírico y nada más. No rebasamos su campo vivencial, en el que nos mantiene cautivados. Pero esto quiere decir que vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo que no puede ser referida sino a él mismo. Eso es precisamente lo que diferencia la vivencia lírica de la que se tiene de una novela o drama, que no vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia, ficción o ilusión. Nuestra forma de captar el poema es en gran medida revivirlo (p. 182).

Otro rasgo que advierte Hamburger y que puede diferenciar el poema del ensayo es que en el primero nos movemos en el “campo vivencial” de un sujeto enunciativo y, dado que la enunciación de realidad es referida a él mismo, “la verificación queda vetada... No nos podemos ocupar más que de *la* realidad que éste nos da a conocer como *suya*, la realidad subjetiva, existencial, que no cabe comparar con ninguna otra objetiva que pudiera ser núcleo de su enunciación” (p. 191). Sin importar si la vivencia lírica es ficticia, para Hamburger el sujeto enunciativo del poema es real: la “vivencia puede ser «ficticia» en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio” (p. 187).

Bajo este esquema, el ensayo presenta algunas particularidades que explican por qué no posee un yo enunciativo parecido al yo lírico.

Suele, como he dicho, identificarse la voz enunciativa con el nombre de autor, es decir, con una representación discursiva que remite a un sujeto (yo de origen real, según Hamburger); pero además lo dicho o lo enunciado por esta voz puede verificarse o someterse a juicio. Dicho de otro modo, se trata de una realidad no exclusiva, y por lo tanto verificable, que acerca el ensayo al tipo de enunciación que Hamburger llama “comunicativa”.

Recurriré a un texto de Jorge Luis Borges para ilustrar lo anterior. Se trata de “La muralla y los libros”, publicado originalmente el 22 de octubre de 1950; después incluido en *Otras inquisiciones*, quizá el libro de ensayos más conocido del argentino. El primer párrafo es el siguiente:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones —las quinientas o seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota (Borges 1952, p. 9).

¿Quién leyó? ¿Cuándo leyó? ¿Es posible ubicar en el tiempo y en el espacio la expresión “días pasados”? Si “La muralla y los libros” se publicó el 22 de octubre de 1950, ¿significa entonces que quien declara la acción de leer lo hizo días antes de esa fecha, o en realidad se trató de un proceso más dilatado? Por lo demás, ¿podemos indagar qué fuente leyó? Y si es posible ubicar la fuente, ¿qué de ese texto permanece en “La muralla y los libros”? Por último, ¿quién es Shih Huang Ti? ¿Tales atributos son históricamente comprobables?

En el momento en el que asociamos “leí” a un yo de origen, en este caso el nombre del autor (Borges), podemos establecer múltiples hipótesis que pretendan verificar o responder cada uno de los interrogantes expuestos. En el ensayo es común recurrir al nombre de autor para referirse a la voz enunciativa, porque, como apunta Foucault (1999), el nombre de autor presenta una ambivalencia: está vinculado al nombre propio (“el nombre de autor es un nombre propio”, p. 336), con lo cual remite al sujeto histórico; pero, a diferencia del segundo, ejerce un papel en el discurso:

Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificatoria; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existió, Hipócrates tampoco —en el sentido

en el que podríamos decir que Balzac existe—, pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso (pp. 337-338).

Esta ambivalencia, como digo, hace que el nombre de autor sea el término más apropiado para una enunciación que establece un vínculo entre lo enunciado y el sujeto enunciativo, al mismo tiempo para indicar que lo dicho o lo enunciado puede verificarse o someterse a juicio, en tanto el campo vivencial que instauro el texto compete a un yo que remite a un nombre propio y, con ello, a un emisor.

Pese a todo, la propia Käte Hamburger reconoce que

vista la interminable multiplicidad de las formas líricas no está aún todo hecho con demostrar que el yo lírico es un auténtico sujeto enunciativo. Pues precisamente porque la enunciación lírica no quiere cumplir función alguna en un contexto de realidad el sujeto enunciativo lírico se plantea como problema que no por azar ha sido objeto de disputas y discusiones en la teoría literaria (1995, p. 183).

En realidad, la “interminable multiplicidad de las formas líricas” puede aplicarse a la literatura toda. Así, es posible encontrar una narración autobiográfica en la que se instaure una relación entre el narrador y el autor, o un monólogo dramático en un poema donde se funde un yo de origen que bien podría calificarse como ficticio. Incluso el nombre de autor es poco preciso cuando examinamos la enunciación en el ensayo, ya que puede haber textos en los que se omita la mención del sujeto enunciativo o que la reflexión desplegada en el ensayo no remita al autor. La declaración “leí, días pasados” parece una voz narrativa que está a punto de contarnos, y de hecho lo hace, sobre aquello que lo “satisfizo y, a la vez, lo inquietó”.

Pero además, el ensayo presenta otras complicaciones; quizá la más importante reside en el nombre de autor, pues éste simplifica la compleja progresión y variedad de ideas del autor en múltiples contextos a una fórmula que define para siempre su pensamiento. En verdad, superponer el nombre de autor o cualquier denominación lingüística afín a la configuración de la voz enunciativa en un texto específico (sin importar si se trata de un ensayo) clausura un sinfín de interpretaciones; tanto, que se corre el riesgo de reducir al autor en un “yo” sin “conjunto”¹ y a la obra en un “sistema” diseñado y dispuesto de manera

¹ Tomo ambos términos de “La nadería de la personalidad”, texto publicado por BORGES en *Proa* en el año 1922 (más tarde incluido en *Inquisiciones* de 1925): “No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo

calculada. Las ideas expuestas en un texto ensayístico corresponden a un momento específico de la vida del autor, y no es arriesgado pensar que tales ideas pudieron actualizarse, ampliarse o incluso refutarse con el paso del tiempo.

Por lo anterior, quizá se debería cambiar de perspectiva a la hora de estudiar y designar los sujetos enunciativos en la literatura. Así lo había propuesto Michel Foucault en la conferencia “¿Qué es un autor?”:

Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Dejar de plantear la pregunta: ¿cómo la libertad de un sujeto puede insertarse en el espesor de las cosas y darles un sentido, cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y realizar así los objetivos que le son propios? Y en su lugar, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso (1999, p. 350).

Este cambio de perspectiva me parece pertinente, porque libera la presión de “encontrar” en un cúmulo de textos a cierto tipo de yo que suele pensarse como único, sistemático, coherente, cuando no atemporal, y de creer, además, si se identifica al autor detrás de él o en él, que ha predispuesto cada una de las significaciones de su obra. No es preciso reducir a un solo nombre la manifestaciones textuales (en el caso del ensayo, las ideas, los postulados, las hipótesis) que tuvieron lugar a lo largo de la vida de un autor. La categoría de nombre de autor diluye tales manifestaciones por cuanto concentra un muchas veces largo proceso reflexivo y conlleva varias trampas que la noción de autor recubre:

El autor es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura —es obligado que todas las diferencias se reduzcan al mínimo gracias a los principios de evolución, de maduración o de influencia. El autor es incluso lo que permite remontar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: es preciso que exista —a un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, los elementos incompatibles finalmente se encadenan unos a otros o se organizan alrededor de una contradicción fundamental y originaria (p. 342).

que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa... Nadie pretenderá que en el vistazo con el cual abarcamos toda una noche límpida, esté prefigurado el número exacto de las estrellas que hay en ella” (1998, pp. 94-95).

El estudio de una sola pieza ensayística anula las contradicciones sólo evidentes, como dice Foucault, en una serie de textos. Esta unidireccionalidad entre ensayo y autor disuelve las incongruencias que surgen apenas los lectores cotejan tentativas pasadas de pensamiento. Una descripción más puntual de las obras de un autor y del autor mismo estima la serie sin importar las contradicciones resultantes. Pero en la probidad del análisis de la obra, se desmorona la noción de autor único e intachable. Por tal motivo, la pregunta de Foucault es sumamente reveladora: “¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso?” Cuando Foucault dice “en el orden del discurso”, y no solamente “en el discurso”, insinúa que el sujeto se somete, por decirlo de algún modo, a la sintaxis del discurso y no a la “sintaxis” que opera en la realidad. En ese sentido estoy de acuerdo con Benveniste cuando expresa que

Se ha tratado demasiado a la ligera y como cosa obvia la referencia al “sujeto parlante” implícito en todo este grupo de expresiones [deícticos]. Se despoja de su significación propia esta referencia si no se discierne el rasgo por el que se distingue de los demás signos lingüísticos. Es, con todo, un hecho a la vez original y fundamental el que estas formas “pronominales” no remitan a la “realidad” ni a posiciones “objetivas” en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación, cada vez única, que las contiene y hagan reflexivo así su propio empleo. La importancia de su función se medirá por la naturaleza del problema que sirvan para resolver y que no es otro que el de la comunicación intersubjetiva. El lenguaje ha resuelto este problema creando un conjunto de signos “vacíos”, no referenciales por relación a la “realidad”, siempre disponibles, y que se vuelven “llenos” no bien un locutor las asume en cada instancia de discurso (1997, p. 175).

La reflexión de Benveniste sugiere la necesidad de separar cualquier realidad de la enunciación sobre esa realidad. Para él, la única realidad a la que remiten los pronombres es a la del discurso:

¿Cuál es, pues, la “realidad” a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una “realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. *Yo* significa “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*”. Instancia única por definición, y válida nada más en su unicidad (p. 173).

Conviene entonces preguntarse si es posible hablar de *yo* en el discurso, o más bien deberíamos hablar de *yo* por medio del discurso. El énfasis de la segunda forma reside en la disquisición textual de las múltiples manifestaciones de un *yo*. Esta segunda forma discrepa de la primera, porque en ésta se “resuelve” la interpretación en la mera

adjudicación del discurso a un yo, mientras que la otra precisa del análisis de toda la serie:

Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos “semi-discursos”. De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas —y que indica las circunstancias de su composición— no es idéntico ni por su posición ni por su funcionamiento al que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un “concluyo” o “supongo”: en un caso el “yo” remite a un individuo sin equivalente que, en un lugar y en un tiempo determinados, ha cumplido un cierto trabajo; en el segundo, el “yo” designa un plan y un momento de demostración que cualquier individuo puede ocupar, siempre que haya aceptado el sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero se podría señalar también un tercer ego en el mismo tratado; aquel que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o aún por venir. La función autor no está asegurada por uno de estos ego (el primero) a expensas de los dos otros, que entonces no serían más que un desdoblamiento ficticio. Hay que decir al contrario que, en esos discursos, la función autor funciona de tal modo que da lugar a la dispersión de estos tres egos simultáneos (Foucault 1999, p. 343).

No hay yo sin conjunto. Pensar el sujeto desde el discurso (sin negar la hechura del sujeto ni “matarlo”), en lugar del discurso desde el sujeto, permite tener un panorama más detallado de las múltiples manifestaciones textuales de un yo. ¿Pero cómo estudiar esas múltiples manifestaciones si son, de hecho, múltiples?; ¿cómo diferenciarlos de su yo de origen? Se requiere de una categoría discursiva que remita a ese yo, al tiempo que lo modele. Esa categoría es la voz. Sostengo que en literatura sólo es posible tener noticia de un yo por medio de su voz. Defino *voz* como la manifestación textual en una instancia discursiva mediante la cual se modela un yo². Retomo la noción de *instancia de discurso*

² Mi definición rehúye lo que se podría entender como una entidad, una subjetividad o incluso una persona: “Voice is figured as speechsound, as persona, as subjectivity, but also, making greater use of a metaphorical/metonymic palette, as an authentic self, or as an individual or collective identity (hence phrases such as «to find one’s voice»” (NOWELL SMITH 2015, p. 3). En ese sentido, para llegar a cualquier categoría que propugne una unidad por medio de la voz, resulta preciso, primero, decodificar la autoconfiguración de la voz: “It is to suggest that voice becomes thinkable only by being figured, more also, more radically, that voice gives itself to thought only through the modalities of its self-configuration” (p. 7).

de Benveniste (1997, p. 172), que describe como “los actos discretos y cada vez únicos merced a los que la lengua se actualiza en palabra de un locutor”, con el objeto de recordar que cada manifestación discursiva se sitúa en coordenadas contextuales específicas que son, en parte, sustento de dicha actualización, pero también respuesta de ella. Un sujeto no está *en* el discurso, sino que *por medio del* discurso y, bajo la forma de una voz, es decir, de una manifestación textual en una instancia específica, se modela su yo³. En el caso del ensayo, propongo la categoría *voz ensayística* para nombrar la manifestación textual en la que se da cuenta de la actualización del pensamiento de un yo de origen (que en el ensayo remite al autor) en instancias discursivas y coordenadas espaciotemporales particulares respecto de un objeto de estudio; con el entendido de que el autor, a lo largo de su vida, pudo ampliar o refutar esas ideas. La voz ensayística, en fin, no es más que una actualización de ideas de un yo que puede identificarse con el autor, del que no debemos olvidar que está modelado por toda la serie textual.

Sin ahondar en los alcances que encierra la oración “leí, días pasados” de “La muralla y los libros” de Jorge Luis Borges, basta con saber que el texto que tenemos frente a nosotros, “La muralla y los libros”, es una actualización de un largo proceso de lectura y escritura en torno a Shih Huang Ti, y que incluso la voz ensayística lo declara en esa oración.

MODO ENSAYÍSTICO

En otro momento de “¿Qué es un autor?”, Foucault se pregunta sobre la naturaleza de la obra y los alcances y los límites que esta palabra entraña:

¿Qué es una obra?, ¿cuál es esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos se compone? Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor? ...Pero supongamos que se trata de un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de, por ejemplo,

³ Esta definición, por cierto, puede ser útil en los géneros narrativo y lírico, puesto que no se contrapone a las categorías de narrador o yo lírico y, en cierta medida, contribuye a precisar si se trata, por ejemplo, de un narrador o yo lírico ficcionales, o de una voz narrativa o lírica que modela un yo identificado con el autor, como podría suceder con la autobiografía o con una enunciación lírica, respectivamente. Sugiero, en fin, que cuando se trata de una voz cuya modelación de un yo resulta independiente del autor o tenga matices propios no asociados con el autor, se emplee el término *narrador* o *yo lírico*; por el contrario, cuando la voz modele un yo que remita a la extratextualidad, convendría el empleo de *voz narrativa* o *voz lírica*, según el caso. Estimo oportuno dejar los atributos de real o ficticio a los lectores (no a los géneros), quienes deberán decodificar elementos textuales para justificar dichos atributos.

las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicarlo todo, naturalmente, pero, ¿qué quiere decir este “todo”? ¿Todo lo que Nietzsche mismo publicó? Por supuesto. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? ¿Lo tachado también, las notas al pie de sus cuadernos? Sí. Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito (1999, pp. 334-335).

Del cúmulo de posibilidades textuales que se puede publicar como parte de la obra de un autor, los ensayos tienen ya su lugar asegurado, pero ¿qué sucede con otro tipo de textos? Me refiero a conferencias, reseñas, prólogos, artículos, cursos (o notas tomadas por los estudiantes de los autores), entre otros, que se incluyen en el mejor de los casos en volúmenes secundarios o anexos de “la obra”. Según el criterio establecido por Foucault, los textos apuntados anteriormente también forman parte de ella. Y desde la perspectiva del ensayo, pueden resultar invaluable, aunque no suelen “alcanzar” tal denominación. No obstante, este tipo de formas discursivas no está muy lejos de lo que podríamos leer como ensayo. Para entender de mejor manera la relación entre los textos mencionados con el género en cuestión, recurro a “El ensayo como forma” de Theodor Adorno.

Hay al menos dos líneas argumentativas en el texto de Adorno, a saber: el ensayo como arte y el ensayo como ciencia. Adorno privilegia la idea de que el ensayo tiene más coincidencias con la ciencia que con el arte, entre otras cosas, porque se vale de conceptos ajenos a la literatura, conceptos que aspiran a la verdad: “Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética” (1962, p. 13).

Adorno reconoce que la subjetividad en el ensayo es irrenunciable, por lo que su presencia en el texto posibilita la lectura del género como arte; “sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena” (*id.*). Este conflicto entre arte y ciencia, entre subjetividad y objetividad por medio de la conceptualización, es sobre lo que Adorno reflexiona con mayor amplitud. Por cada noción que vincula el ensayo con el arte, Adorno sugiere otra que lo acerca aún más a la ciencia. Así, por ejemplo, acepta la subjetividad y la libertad de espíritu, es decir, las restricciones mínimas a las que se somete un ensayista a la hora de seleccionar el tema, la extensión, los alcances, etc. (el ensayista puede tratar de lo amado o de lo odiado por cuanto posee dicha libertad); pero, al mismo tiempo,

Adorno dice que la interpretación debe introducir y extraer elementos pertinentes de análisis, debe ser compatible con el texto y con ella misma, incluso hacer hablar a todos los elementos llevados al texto. Señala que el ensayo parte de la sobreinterpretación, pero que el juicio y los conceptos son los que convierten la sobreinterpretación en una lectura atendible. La objetividad, diríamos, depende no de la negación de la subjetividad, sino de la pertinencia de las herramientas de análisis (los conceptos) y el desarrollo del tema. Adorno, en fin, se refiere al ensayo como un ejercicio metódicamente ametódico: “El ensayo, en cambio, la escoge [la experiencia espiritual] como modelo sin, en cuanto forma refleja, simplemente imitarla; la mediatiza con su propia organización conceptual: procede, por así decir, de una manera metódicamente ametódica” (pp. 22-23).

El texto de Adorno es sumamente ilustrativo para plantear los dos extremos que delimitan el espectro de posibilidades de lo que puede llamarse o leerse como ensayo: por un lado, la subjetividad vertida en la sobreinterpretación, donde no hay otro contrato entre autor y lector más que la buena fe⁴; por otro, la construcción de un andamiaje conceptual que permita explicar, con base en criterios pertinentes, cuando no en cifras e información obtenida mediante un método establecido, el objeto de estudio. Adorno concibe un ensayo que va de un extremo a otro; sin embargo, como lo declaraba Hamburger respecto de los textos líricos, hay una multiplicidad de ejemplos que podría catalogarse como ensayo, que oscila entre uno y otro bando. Los hay en los que se establece sin error una relación entre lo enunciado y el autor, que describe con precisión el tiempo y el espacio en que los textos fueron escritos o de la

⁴ Me refiero, por supuesto, al contrato de buena fe que inaugura Montaigne. LILIANA WEINBERG destaca “la buena fe” como una característica del ensayo en Montaigne: “No se trata sólo de un mero arbitrio retórico para presentar, con renovada fórmula de modestia, una nueva clase de textos [el ensayo]: se trata de la clave misma de su construcción y su lectura. La protesta de presentación de un discurso de «buena fe», sin dobleces respecto del mundo cuyo sentido se quiere desentrañar, respecto de sus posibles destinatarios y, más aún, de la fiel correspondencia entre el proceso de indagación que se lleva a cabo y su versión en libro, se constituirá así a partir de entonces en la clave del ensayo” (2001, p. 13). En cierto modo, el contrato de buena fe se complementa con la carga de responsabilidad que lleva el nombre de autor: “la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización” (FOUCAULT 1999, p. 343), respectivamente. No obstante, en el ser humano, advierte SCHOPENHAUER, habita la mala fe, por lo que no es suficiente tener razón (*Recht haben*); vale más sostenerla (*Recht behalten*): “Uno puede, pues, tener razón objetiva en el asunto mismo y sin embargo carecer de ella a ojos de los presentes, incluso a veces a los propios ojos” (2006, p. 13). Es así que lo dicho por Adorno encuentra su sentido: debe configurarse de manera metódica un andamiaje conceptual que permita, digamos, sostener la razón. Por lo demás, el ensayo transita todos los sitios delimitados por estos extremos.

cual resulta imposible disociar ambas entidades; pero también los hay en los que la función autor, como refiere Foucault, “no sirve, a lo sumo, sino para bautizar un teorema, una proposición, un efecto importante, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico” (1999, p. 340).

Un análisis sobre la posible consideración de conferencias, reseñas, prólogos, artículos, cursos y otros textos como formas o subgéneros del ensayo escapa a los alcances y las pretensiones de este trabajo. No obstante, considero que todos ellos comparten un principio básico: presentan una voz ensayística en un modo discursivo particular, al que llamaré “modo ensayístico”. Para explicar y justificar el modo ensayístico como una categoría literaria que incluya diversos tipos de textos que partan de una misma base expresiva, sin importar el lugar ensayístico que ocupen en el espectro de posibilidades expuesto por Adorno, recurro al estudio “Géneros, «tipos», modos” de Gérard Genette.

Con base en Aristóteles, Genette adopta el término *modo*, que comienza definiendo no como un sistema de géneros, ni siquiera como una forma, sino como “una situación de enunciación” (1988, p. 191). Lo que se considera “género” resulta más bien del entrecruzamiento del modo y el objeto (superior o inferior), es decir, “el poeta puede relatar o poner en escena las acciones de los personajes superiores, relatar o poner en escena las acciones de los personajes inferiores” (*id.*).

Genette cita a Francisco Cascales, pionero en el establecimiento de la poesía como género, quien, “a propósito del soneto, presenta como «fábula» no una acción, como lo épico y lo dramático, sino un pensamiento (concepto)” (p. 203). El teórico francés subraya la larga tradición de la poesía, cuyo tema es “un pensamiento o un sentimiento”, pero igualmente contrasta esa práctica con lo que denomina “el dogma” de la imitación:

La distorsión que se impone aquí a la ortodoxia es significativa: el término de *fábula* es aristotélico, el de *pensamiento* podría corresponder al término, también aristotélico, de *dianoia*. Pero la idea de que un pensamiento pueda servir de fábula es, en cualquier caso, totalmente ajena al espíritu de la *Poética*... Incluso aunque extendiéramos la definición, como hace Northrop Frye, hasta el mismo pensamiento del poeta, es evidente que todo ello no podría constituir una fábula en el sentido aristotélico. Cascales revisa por lo tanto, con un vocabulario aún ortodoxo, una idea lo menos ortodoxa posible, a saber, que un poema, al igual que un discurso o carta, puede tener como tema un pensamiento o un sentimiento que simplemente expone o expresa. Esta idea, que nos parece hoy día muy trivial, ha permanecido durante siglos no como algo impensable (ningún teórico de la poesía podía ignorar el inmenso corpus que esta idea recubre), pero casi sistemáticamente rechazada porque parecía imposible integrarla en el sistema de una poética basada en el dogma de la “imitación” (pp. 203-204).

Como suele suceder con otros géneros, en este caso con la poesía, el ejercicio de la escritura precisaba de una inclusión más amplia de textos que eran leídos como tales. De la poesía que imitaba una fábula, es decir, un conjunto de acciones, se transitó a la poesía que giraba en torno a pensamientos y sentimientos. Por esta razón, Genette menciona el desplazamiento de la imitación de acciones a simplemente “imitación”:

Nos encontramos, pues, con que la poesía lírica queda integrada en la poesía clásica. Pero, como hemos podido observar, esta integración no está desprovista de dos distorsiones, muy visibles por ambas partes: por un lado, ha sido necesario pasar, sin formulario, de una simple *posibilidad* de expresión ficticia a una artificiosidad substancial de los sentimientos expresados, llevar todo poema lírico al modelo ya consolidado del monólogo trágico para introducir en el corazón de cada creación lírica esta pantalla de ficción, sin la cual la idea de imitación no podría darse; por otro lado ha sido necesario, como ya hizo Cascales, pasar del término ortodoxo “imitación de acciones” a un término más amplio: imitación a secas (p. 205).

Luego de cuestionar la necesidad de sugerir límites “naturales” entre los discursos, “conformando y deformando la realidad” (p. 213), y de presentar varios esquemas laboriosos, Genette insiste en la necesidad de diferenciar el *modo* del *género*. Denomina “modo” “las «formas naturales», al menos en el mismo sentido que cuando hablamos de «lenguas naturales»” (p. 227), pues son “categorías que dependen de la lingüística” (p. 227), “una antropología de la expresión verbal” (p. 228), “preliterarias” (p. 232); se trata de un “don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas” (p. 228). Modo en cuanto enunciación, anterior a la idea de convención: “ya que tanto el relato como el diálogo dramático son actitudes fundamentales de enunciación” (p. 230). No debe confundirse con la categoría gramatical que se expresa en el verbo, sino con una forma natural en la que un sujeto pretende conocer un objeto.

Con poco riesgo se puede hacer pasar un sinfín de textos como ensayos; en otros casos incluso los hemos leído como tales. La conferencia “¿Qué es un autor?”, por ejemplo, se lee como un texto teórico. Algunas ediciones, incluso, la han depurado de las marcas orales tal vez para darle un mayor aire ensayístico. He citado el libro de ensayos *Otras inquisiciones* de Borges, que incluye una reseña, un prólogo, una nota y una conferencia, todas estas piezas leídas ahora como ensayos. Según he dicho, estos textos son parte de la obra de los autores, dan cuenta de una actualización del pensamiento del autor, con lo cual presentan una voz ensayística. Además de esto, se inscriben en un modo particular, pues parten de una expresión de base (“yo pienso”), que es la misma que hace detonar el ensayo.

Propongo considerar la forma ensayística (cuya expresión de base es “yo pienso”) como una categoría “preliteraria”, como una “situación de enunciación”; esto es, adscribirla a la categoría de modo (y cuya expresión literaria es el ensayo). La expresión “yo pienso” es un ejercicio natural del intelecto humano y se funda más en una categoría lingüística que en una expresión literaria; por ello puede describirse, en palabras de Genette, como un “don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas” (p. 228). La idea de que el modo es una categoría no necesariamente estética, entendida esta última como una “elaboración consciente y deliberada”, me parece que se ajusta de mejor manera a los textos que, desde cierta perspectiva teórica, no suelen catalogarse como ensayo. El modo ensayístico es una noción más general, más laxa, que se refiere simplemente a la relación entre un sujeto y un objeto por medio del pensamiento, que encuentran, por cierto, su manifestación textual en la forma de una voz.

Conferencias, prólogos, reseñas, notas, cursos, clases, entre otros, parten con frecuencia de una expresión común: “yo pienso”. Quizá su manera de tratar los asuntos, su calidad de borradores, su falta de conceptualización o de método, su calidad de proyecto, la subjetividad predominante, su aparente no conclusión⁵, o cualquier otro rasgo que valore la sociedad intelectual o editorial de una época, impidan que tales textos sean llamados “ensayo” o “subgéneros del ensayo”; sin embargo, ostentan el mismo principio que cualquiera de ellos.

LOS TIEMPOS DEL ENSAYO

La teoría del ensayo indica que el presente de la enunciación es un rasgo distintivo de género, determinado por un aquí y un ahora. Así lo sugiere, con las ideas de Benveniste como base, María Elena Arenas Cruz, quien sostiene que la enunciación discursiva es “aquella en que un /yo/ se enuncia en un /aquí/ y un /ahora/ en los que habla, y enuncia un /tú/ al que pretende influir de alguna manera” (1997, p. 41). Pero es Liliana Weinberg quien pone especial énfasis en el presente de la enunciación:

El tiempo presente del ensayo no es sólo el propio de la explicación (en contraste con el tiempo verbal que predomina en la narración),

⁵ Así comienza FOUCAULT su conferencia “¿Qué es un autor?”: “Creo —sin estar del todo seguro— que la tradición es que se aporte a esta Société de philosophie el resultado de trabajos ya concluidos, para ofrecerlos a su examen y a su crítica. Desgraciadamente, lo que yo les aporte hoy es demasiado escaso, temo, como para merecer vuestra atención: es un proyecto que quisiera someter a ustedes, un ensayo de análisis del que sólo entreveo apenas las líneas mayores” (1999, p. 330).

sino también el presente de la enunciación de un proceso inacabado, del que se da cuenta precisamente en el momento de su realización e inscripción (2007, p. 50).

Además, Weinberg explica que el presente en el ensayo no se limita a un tiempo verbal meramente gramatical. Se refiere, también, a la simultaneidad con la que se piensa o “escribe” el texto; a la correspondencia entre enunciación y el momento de la enunciación. De tal modo que el ensayo remite “al acto enunciativo y al acto intelectual en el momento mismo de su hacerse” (Weinberg 2006, p. 20). Esta propiedad del ensayo deja fuera, sin embargo, el registro cronológico del proceso intelectual y corre el riesgo de reducirlo a un solo momento.

Vuelvo al arranque de “La muralla y los libros” de Borges: “Leí, días pasados”. He dicho ya que este inicio sugiere, como de hecho es, que la reflexión sobre el tema u objeto de estudio tiene uno o varios antecedentes textuales. La interpretación es un proceso que requiere una serie de condiciones para llevarse a cabo. El ensayo parece que sucede en el presente, pero lo único que *sucede* es la escritura. La voz ensayística de “La muralla y los libros” modela a un sujeto en un ejercicio recurrente de lectura, que lo lleva a escribir en varios momentos bajo un marco temático semejante. Y, a decir verdad, no es el único caso en la obra ensayística de Borges. En “Kafka y sus precursores”, por ejemplo, leemos: “Yo premedité alguna vez” (1952, p. 126), y en “El tiempo y J.W. Dunne” remite directamente a una “prehistoria” del trabajo que tenemos frente a nosotros: “En el número 63 de *Sur* (diciembre de 1939) publiqué una prehistoria, una primera historia rudimental, de la regresión infinita” (1952, p. 26). ¿Debemos ignorar esta causalidad reflexiva, el proceso intelectual, que se ha llevado a cabo a lo largo del tiempo en la obra de un autor?⁶

No es nada inusual encontrar referencias textuales en algunas piezas de modo ensayístico que hagan referencia al trabajo previo. Con ello, ese presente puede llevarnos a un tiempo pasado que alguna vez fue actualización. Si se acepta el presente del ensayo como un atributo inamovible del género, se corre el riesgo de esconder en un solo tiempo el complejo

⁶ Por ello, DANIEL BALDERSTON recomienda: “leer los textos [de Borges] por separado, no como partes de los libros donde eventualmente se reunieron, o como partes de un «sistema» que se imagina como preexistente a ellos, sino como tentativas nuevas. Propongo que se lea cada texto como el límite de lo que Borges pudo decir, o quiso decir, en el momento de su publicación” (2015, p. 128); pero, al mismo tiempo, es posible establecer una especie de correspondencia reflexiva, tal como advierte RAFAEL OLEA FRANCO: “He transcrito este clásico ejemplo [inicio de «Kafka y sus precursores»] a riesgo de provocar la idea de que yo no creo que haya ninguna «continuidad argumental» en los primeros ensayos borgeanos. Mi hipótesis no llega a ese extremo, pues considero que en ellos sí se puede apreciar la búsqueda de una causalidad ensayística, es decir, de los nexos que propician un enlace entre las distintas partes constitutivas del texto” (2006, p. 105).

proceso de lectura-escritura al que los autores suelen someter sus ideas. Resulta complicado imaginar un ensayo sin un entramado reflexivo que vaya más allá del momento presente de la interpretación o creer que la interpretación sucede de manera única y exclusiva en el presente. El vocablo *ensayo* implica un texto inacabado, por lo que el presente es apenas el umbral a otros tiempos, máxime si hay elementos textuales que sugieran su preexistencia. Ver el presente del ensayo como el tiempo mismo de la puesta en escena, y no como la puerta a otros tiempos, corre el riesgo de sustentar que las ideas suceden por generación espontánea.

Ya que hemos definido la *voz ensayística* como la manifestación textual en que se da cuenta de la actualización del pensamiento de un autor, convendría describir la historia de esa serie de actualizaciones que conducen o llevan al autor a un presente interpretativo, a una voz ensayística que implica voces previas; trazar en un tiempo mayor una correspondencia de pensamiento por medio de las voces ensayísticas de cada una de esas actualizaciones.

La narración y el ensayo suelen diferenciarse por el tiempo en el que están escritos. Se ha dicho que el discurso del ensayo privilegia la reflexión y la argumentación, muchas veces excluidas del análisis desde la perspectiva narratológica. Pimentel, por ejemplo, con Genette de fondo, explica que el discurso doxal es aquel en el que se interrumpe la narración y sugiere que este discurso y el narrativo se excluyen:

Genette ha señalado que la descripción no es la única forma de detener el tiempo en un relato; existen en su opinión otros tipos de pausas que él llama *digresivas*, y que se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz (generalmente un discurso de tipo gnómico o doxal). Su estatuto narrativo es muy diferente porque son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración (2002, p. 51).

La aparente naturaleza de “no acción” (carente de “fábula”, diría Aristóteles) del discurso doxal podría llevarnos a la conclusión de que los pensamientos no “ocupan” una temporalidad. Al menos en la narración, según Pimentel, instauran una pausa, aunque quizá más bien introducen un tiempo distinto; en otras palabras, se transita de un tiempo narrativo a uno de enunciación.

El ensayo conjuga varias líneas temporales. La voz ensayística, como manifestación textual, precisa de una dimensión gramatical que coincida con el llamado “presente del ensayo”; es decir, el momento de interpretación que está vinculado a la actualización del pensamiento de un autor en una instancia discursiva y un contexto particulares. Y al tratarse de una actualización de las ideas, se entiende que esta actualización es resultado de un proceso más extenso que desborda el presente

interpretativo. No se puede interpretar sin entablar un diálogo con las tentativas ensayísticas previas, es decir, con las voces pasadas.

Ante esta multiplicidad de voces a lo largo del tiempo, propongo diferenciar tres categorías para analizar el tiempo en el ensayo: tiempo gramatical, tiempo de enunciación y tiempo narrativo-histórico⁷. Estas categorías tienen como objetivo establecer criterios temporales para reconstruir (o al menos mostrar) el proceso interpretativo en el que un autor se ocupó de un objeto de estudio en sus múltiples manifestaciones textuales, en las que se puede seguir una continuidad argumental.

A partir de la conjugación de los verbos, el *tiempo gramatical* establece una cronología textual que gira en torno del sujeto y de la instancia discursiva de la voz ensayística. Este tiempo organiza las acciones y los desplazamientos de la voz dentro del texto, pero también remite a voces ensayísticas previas correspondientes a otras piezas. El tiempo gramatical es un atisbo de la relación existente entre el sujeto histórico y el desarrollo de su pensamiento. En la oración “leí, días pasados”, que he citado de “La muralla y los libros”, se declara una acción en tiempo pretérito del modo indicativo. A lo largo de la pieza se modela a un sujeto que indaga sobre la emoción provocada por el hecho de que un mismo hombre, Shih Huang Ti, “edificara la casi infinita muralla” y “quemara todos los libros”:

Quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular en Shih Huang Ti fue la escala en que obró. Así lo dejan entender algunos sinólogos, pero *yo siento* que los hechos que he referido son algo más que una exageración o una hipérbole de disposiciones triviales (Borges 1952, p. 9; las cursivas son mías).

⁷ DUCROT y TODOROV enlistan los estudios que tienen como intención describir no sólo “la temporalidad” del texto, sino también “la relación particular entre el que habla y aquello de que se habla” (1974, p. 357), a saber: “El psicólogo alemán Karl Bühler quiso introducir la división entre los tiempos que se refieren al sistema «yo-aquí-ahora» (la *deixis*) y los demás. Émile Benveniste opone *tiempo del discurso* (presente, futuro, pretérito perfecto, pretérito pluscuamperfecto) y *tiempo de la historia* (pretérito indefinido o aoristo; pretérito imperfecto condicional, pretérito pluscuamperfecto, prospectivo). William E. Bull reagrupa los tiempos que se refieren al punto presente (los tiempos primarios) y los que se organizan a partir de un punto situado en el pasado (tiempos retrospectivos). Klaus Heger, que se basa sobre la división de Bühler, propone como categorías fundamentales «ahora-distinto de ahora». Harald Weinrich divide los tiempos en discursivos y narrativos, según los interlocutores deban considerarse o no como directamente involucrados por la acción descrita” (p. 358). Los propios Ducrot y Todorov (pp. 359-362) proponen diferenciar el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura. Sin embargo, en todos los casos mencionados anteriormente, tales nociones están planteadas desde la narrativa. La nomenclatura propuesta en el presente trabajo se concentra específicamente en la continuidad argumental en diversos textos adscritos al modo ensayístico.

El cruce del verbo en pretérito “leí” con la referencia a algunos sinólogos sustenta una búsqueda de fuentes que permite trazar la continuidad argumental. También vale la pena advertir el empleo del tiempo gramatical en algunas líneas del párrafo final de este ensayo:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un “contenido” conjetural (p. 11).

Este párrafo apunta en múltiples direcciones temporales. Por un lado, se contrasta la “eternidad presente” de la muralla, “que en este momento, y en todos”, con el destino trágico que sugiere la oración “proyecta sobre tierras que no veré”. He dicho que el atributo de real o ficticio aplicado a los sujetos compete a los lectores, no al género. Para un lector medianamente versado en la vida de Jorge Luis Borges, esta declaración cobrará mayor patetismo, porque, como se sabe, Borges escribió “La muralla y los libros” estando ciego. Por otro lado, el tiempo futuro no promete cambio alguno en la experiencia del sujeto modelado por la voz (“que no veré”). Por último, se opta por el pospretérito para formular una hipótesis: la virtud de las cosas está en sí mismas, no en los atributos que les asignemos. Si esta hipótesis se sostuviera a lo largo del tiempo, si no encontrara su refutación, como ha indicado Foucault, probablemente el nombre del autor no serviría sino para identificarla, se despegaría incluso de su instancia discursiva y, con ello, trascendería el tiempo presente del ensayo.

El *tiempo narrativo-histórico* sitúa diversas enunciaciones a lo largo de la obra del autor, además de contextualizar la voz enunciativa y propiciar el estudio de un tiempo lejano, pero de alguna forma vinculado a ella. Está compuesto por los momentos independientes y múltiples, diferentes al tiempo de enunciación, de la continuidad argumental. En suma, este tiempo expresa una secuencia de pensamientos que, al igual que una serie de hechos, se manifiesta a lo largo del tiempo histórico. Vuelvo al ejemplo. Una búsqueda de “lecturas” previas a partir de “La muralla y los libros” nos arroja una serie de textos en los que el autor se acercó en diferentes momentos de su actividad ensayística a, por ejemplo, la figura de Shih Huang Ti. En este caso, a partir del tiempo gramatical (“leí”) se tiene noticia de un pasado o, más bien, una serie de pasados o actualizaciones sobre la figura del emperador. Citaré algunos casos.

De los historiadores y sinólogos, contamos solamente con el nombre de Herbert Allen Giles en “La muralla y los libros”. Herbert Allen Giles, de origen británico, fue un estudioso de la historia, la literatura, el lenguaje y en general de la cultura china. Su nombre, junto con Shih Huang Ti, había aparecido en “Nathaniel Hawthorne”, conferencia que Borges dictó en 1949, en la que se discute la empresa de destruir el pasado (uno de los atributos declarados en “La muralla y los libros”). Herbert Allen Giles aparece también en “Sobre los clásicos”, por el que sabemos de la existencia de *A history of Chinese literature*, obra publicada en 1901, que pudo ser una de las tantas lecturas del autor, a juzgar por las coincidencias con “Nathaniel Hawthorne”.

Sobre la figura de Shih Huang Ti se cuentan otros textos previos a “La muralla y los libros” en la obra de Borges; por ejemplo, la reseña “Lawrence y la *Odisea*” de 1936 y la “Nota sobre el *Quijote*” de 1947, textos que, como se indica, no son ensayos, pero que bien pueden inscribirse en el modo ensayístico. Este breve recorrido sobre las lecturas y las voces previas que nutren la voz de “La muralla y los libros” evidencia una larga trayectoria intelectual con un eje temático similar o al menos enmarcada en el mismo tema.

El *tiempo de enunciación* remite al momento en el que se configura el sentido del texto, es decir, a la instancia discursiva en la que se emite un juicio. En el tiempo de enunciación se articulan los cabos sueltos; es el tiempo de la comprensión, de la aprehensión en conjunto de los aspectos destacados, también de la construcción de la interpretación; en suma, es el tiempo de la actualización. Se puede pensar que el ensayo se construye en torno a este momento o incluso que depende directamente de este tiempo, pero se precisa de los otros dos para tener un panorama más cabal del pensamiento de un autor, no sólo el que compete a una sola actualización, la que tenemos frente a nosotros, sino la suma de las aproximaciones al tema o al asunto. Equiparar el tiempo de la enunciación con el presente del ensayo podría suponer un texto sin un antes ni un después, un pensamiento interpretativo espontáneo, de un aquí y un ahora aislados. El tiempo de la enunciación, más que un ahora, suele ser el diálogo textual con la instancia discursiva en coordenadas espaciotemporales precisas. Por ejemplo, Daniel Balderston ha visto el paratexto “Buenos Aires, 1950” de “La muralla y los libros” no sólo como un anclaje espaciotemporal, sino como la posibilidad de interpretar el ensayo en clave de la historia argentina:

Y aquí termina el ensayo, excepto por la breve anotación: “Buenos Aires, 1950”. Ahora, ese lugar y esa fecha están asociados, indudablemente, con la circunstancia de máximo poder de Juan Domingo Perón y Eva Perón, y coinciden también con la conmemoración del centenario de la muerte de San Martín (ocasión de un congreso sobre la historia argentina presidido por Perón) (2000, pp. 124-125).

El tiempo de la enunciación es el momento en el que convergen elementos de la instancia discursiva y de las coordenadas espaciotemporales.

Las categorías propuestas pretenden describir de mejor manera el tiempo en el ensayo y cuestionar la situación fija del texto, con el objeto de tener una interpretación más amplia de la voz ensayística o, dicho de otro modo, bosquejar un escenario más completo de las ideas y las opiniones del autor. Una de las razones que fundamentan los tres tiempos ensayísticos (gramatical, de enunciación y narrativo-histórico) es la necesidad de registrar el movimiento de la voz ensayística en un espectro más amplio de textos (inscritos en el modo ensayístico) y objetar la suposición de que las ideas pertenecen a un solo tiempo enunciativo. En el ensayo, con frecuencia asociamos la voz en tiempo presente con la figura autoral, cuando en realidad esa voz es una más de las múltiples que fueron tejidas en los relieves del pensamiento del autor.

CONCLUSIONES

La voz, el modo y el tiempo ensayísticos son puntos de referencia que pretenden, por un lado, problematizar las categorías ya existentes de la teoría del ensayo y, por otro, ampliar el vocabulario crítico del género. La voz ensayística trata de devolver a la figura de autor la multiplicidad de opiniones, ideas, hipótesis y posturas que acuñó a lo largo de su vida. En ese sentido, cada texto ensayístico presenta una voz manifiesta que actualiza su pensamiento. Por ello resulta imprescindible tomar en cuenta una serie de piezas que suele quedar excluida de la obra de autor: notas, reseñas, opiniones, conferencias y un sinnúmero de manifestaciones que, en conjunto, esbozan de manera más precisa su pensamiento. Estas piezas, junto con el ensayo, comparten dos rasgos distintivos frente a otros géneros: presentan una voz ensayística y se inscriben en un modo particular. Dicho modo, que denomino “ensayístico”, parte de una misma base. Sin importar la forma que adopte el texto, si deriva de este principio reflexivo, instaura una voz ensayística y, por tanto, se trata de una actualización del pensamiento del autor. Por último, las voces que se configuran en textos diferentes del mismo autor, con un marco temático común, demandan una concepción temporal que enlace cada manifestación en una continuidad reflexiva. De ahí la proposición de los tiempos del ensayo: tiempo gramatical, limitado a las formas lingüísticas que aluden a tentativas previas o actualizaciones distintas; tiempo narrativo-histórico, que delinea la trayectoria reflexiva e intelectual por medio de múltiples manifestaciones ensayísticas, y un tiempo de enunciación, que dialoga con otras voces, así como con el contexto en el que se inscribe el ensayo.

A diferencia de otro tipo de textos, cada ensayo puede leerse como la tentativa de lo que se pudo decir: ni principio ni final, sólo un eslabón

más en la línea reflexiva. Y en algunas ocasiones, las marcas del ensayo permiten trazar una continuidad argumental con el objeto de precisar, actualizar, ampliar o refutar ideas a propósito de un objeto de estudio. Esta actitud crítica explica el hecho de que varios autores visiten una y otra vez ciertos tópicos, y apoya la idea de que el texto ensayístico que tengamos frente a nosotros sea de alguna manera una actualización de ese tópico, no su veredicto. Las categorías propuestas quieren dar cuenta de esa constante tentativa.

En lo que respecta al ensayo, el sujeto histórico no “aparece” en el discurso, sino que *por medio de* la voz ensayística se modela un yo que remite al autor. La noción de *autor* salva contradicciones y discrepancias, pero la voz permite trazar el relieve de las actualizaciones de pensamiento con sus contradicciones y sus discrepancias. Categorías como nombre de autor, género literario o tiempo presente del ensayo, como cualquier otra que ignore diferencias y matices sin privilegiar principios generales, son provechosas para pensar la literatura a gran escala, pero esconden un cúmulo de posibilidades textuales que con frecuencia cuestiona la propia naturaleza de esas categorías. La voz, el modo y el tiempo ensayísticos tienen su razón de ser en la búsqueda de una descripción más precisa de diferentes textos que pueden considerarse ensayísticos.

El ensayo sigue leyéndose como un género suplementario al resto. Quizá sea por eso que aún no se ha desarrollado un vocabulario teórico que vaya más allá de las descripciones generales de su composición. Además de su utilidad en la disolución, cuestionamiento, problematización o explicación de la obra de los autores, el ensayo es un texto literario, por lo que puede ser sometido al escrutinio de la teoría literaria. Analizar, describir y explicar la historia del pensamiento de un autor dotará al género de un mayor alcance en su cometido exegético.

REFERENCIAS

- ADORNO, THEODOR 1962. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona.
- ARENAS CRUZ, MARÍA ELENA 1997. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- BALDERSTON, DANIEL 2000. *Borges: realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires.
- BALDERSTON, DANIEL 2015. “Una misteriosa colaboración: Borges y sus lectores”, en *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Eds. Brigitte Adriaensen, Meike Botterweg, Maarten Steenmeijer y Lies Wijnterp, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 127-138.
- BENVENISTE, ÉMILE 1997. *Problemas de lingüística general, I*. Trad. Juan Almela, Siglo XXI, México.
- BORGES, JORGE LUIS 1952. *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, JORGE LUIS 1998 [1925]. *Inquisiciones*, Alianza, Madrid.
- DUCROT, OSWALD y TZVETAN TODOROV 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires.

- FOUCAULT, MICHEL 1999. *Obras esenciales*. T. 1: *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona.
- GENETTE, GÉRARD 1988. "Géneros, «tipos», modos", en *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Trad. María del Rosario Rojo, Arco/Libros, Madrid, pp. 183-233.
- HAMBURGER, KÄTE 1995. *La lógica de la literatura*. Trad. José Luis Arántegui, Visor, Madrid.
- NOWELL SMITH, DAVID 2015. *On voice in poetry. The work of animation*, Palgrave Macmillan, London.
- OLEA FRANCO, RAFAEL 2006. *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M.
- PIMENTEL, LUZ AURORA 2002. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, México.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 2006. *El arte de tener la razón. Expuesto en 38 estrategias*. Trad. Jesús Alborés Rey, Alianza, Madrid.
- WEINBERG, LILIANA 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, Fondo de Cultura Económica, México.
- WEINBERG, LILIANA 2006. *Situación del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- WEINBERG, LILIANA 2007. *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México.