

Aproximación a la definición del ensayo como género filosófico: reflexión crítico-literaria sobre el mundo vital mediadora entre arte y ciencia y con voluntad de verdad

Approach to a definition of the essay as a philosophical genre: critical-literary reflection on the life world that mediates between art and science and with will to truth

Antonio Gutiérrez Pozo¹

RESUMEN

El objetivo de este artículo es intentar obtener una definición del ensayo como género filosófico. En este trabajo defendemos una idea dialéctica del género literario/artístico en la que el texto participa del género pero no pertenece a él. El ensayo como género es abierto y libre. Aunque es una identidad sin límites y dado el poder configurador de la literatura, el ensayo tiene una esencia mínima que podemos definir como reflexión crítico-literaria con voluntad de verdad instalada en el mundo de la vida. El ensayo se define también por su carácter de mediación entre el arte y la ciencia, lo particular y lo universal.

Palabras clave: ensayo, filosofía, género literario, esencia mínima, identidad sin límites, arte, ciencia.

ABSTRACT

The aim of this article is to try to obtain a definition of the essay as a philosophical genre. In this paper we defend a dialectical idea of literary/artistic genre in which the text participates in the genre but does not belong to it. The essay as genre is open and free. Although it is an identity without limits and given the configuring power of literature, the essay has a minimal essence that we can define as critical-literary reflection with a will of truth installed in the world of life. The essay is also defined by its character of mediation between art and science, the particular and the universal.

Keywords: essay, philosophy, literary genre, minimal essence, identity without limits, art, science.

¹ Catedrático de Estética da Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía. Calle Camilo José Cela, s/n, 41018, Sevilla, España. Email: agpozo@us.es.

Introducción: el ensayo, género y filosofía

Ante la facilidad y ligereza con que usamos el término 'ensayo' para aplicárselo sin más reflexión a una amplísima y variada tipología de escritos, sin saber exactamente qué estamos diciendo de ellos cuando los calificamos precisamente como 'ensayos', este trabajo se propone pensar y definir la categoría de lo ensayístico como un género de escritura filosófica. Empleamos la noción de 'ensayo' y caracterizamos como tales a distintas manifestaciones literarias, pero no sabemos exactamente qué es eso que llamamos 'ensayo'. Es evidente que hay ensayos sobre temas históricos, literarios, políticos etc., pero la meditación sobre el ensayo en el contexto de la literatura filosófica posee una trascendencia muy especial: ser nada menos que el camino idóneo para aclarar la idea misma de lo ensayístico. No sólo hay ensayos filosóficos, es que el ensayo mismo se ha convertido en la modernidad, desde Montaigne y Bacon, en objeto relevante de la filosofía, hasta el extremo de que la reflexión sobre el ensayo se identifica con la reflexión sobre la propia filosofía, como si la naturaleza misma del saber filosófico se dirimiese en el análisis de lo ensayístico. Ahora bien, dado que en principio el ensayo no deja de ser un género literario, esa trabazón esencial que se da en la modernidad entre ensayo y filosofía nos obligará a plantear el nexo entre lo literario y lo filosófico como problema decisivo y llave en la determinación del carácter sustancial del ensayo. Por tanto, para poder definir la naturaleza del ensayo lo primero que debemos plantearnos es el estatus de la propia idea de género. El siguiente paso será considerar al ensayo mismo como género y, buscando algo firme en la gran diversidad de formas que presenta, plantear una primera aproximación a su definición desde una perspectiva filosófica. Luego nos proponemos definir con más precisión el ensayo explicando la relación entre su dimensión filosófica y literaria/artística, y perfilando la peculiaridad del género filosófico 'ensayo'.

La idea de género desde una perspectiva filosófica

Antes de discutir la aplicación de la categoría de 'género' al ensayo es necesario esclarecer dicho concepto desde una perspectiva filosófica². Aunque esta discusión puede ser perfectamente aplicable a los géneros artísticos en general, nos referimos al género literario en particular, dado que el objeto último de nuestro interés es el ensayo. La noción de género literario se halla encuadrada justo en la tensión existente entre la libertad salvaje e indomeñable propia de la voluntad de

creación literaria y la voluntad de organización, clasificación y ordenación. Los *genera dicendi* permiten clasificar porque son, en palabras de Jauss, "horizontes de expectativas (*Horizont von Erwartungen*)" o "reglas de juego (*Spielregeln*)" y, en este sentido, conceptos normativos que determinan los límites de lo que podemos esperar de las obras según el género al que correspondan (Jauss, 1970, p. 175). Aunque pueda ser novedosa y original, "cada obra literaria pertenece a un género (*Gattung*), por lo que para cada obra se debe tener a mano un horizonte preconstituido de expectativas para orientar la comprensión (*Verständnis*) del lector y permitir una recepción (*Aufnahme*) cualificada" (Jauss, 1969, p. 110). Es más, lo esperable de la obra delimitado por el género es lo que hace resaltar su novedad, que se registra de hecho contra ese horizonte de expectativas *genérico*.

Entre aquellas tendencias se produce una dialéctica que podemos comparar a la que se da entre el *espíritu*, impulso libérrimo creativo, y la *letra*, estructura en la que aquél se manifiesta y puede perder su vitalidad inventiva e imaginativa³. Es indudable en principio que la existencia del género obedece a una voluntad de clasificación y orden (*forma*) a la que no se le escapa ningún texto que provenga de la sustancia imaginativa de la literatura (*contenido*). Así hay que entender de entrada la afirmación de Derrida según la cual "no hay texto (*texte*) sin género (*genre*)" (Derrida, 1980, p. 264). Aunque la intención de la teoría de los géneros no sea meramente clasificatoria sino, más bien, clarificadora de las distintas relaciones literarias, como señala Frye, resulta evidente que esa teoría establece los diversos tipos de literatura y permite que las obras se encasillen –se clasifiquen en suma– atendiendo a los criterios que se desprenden de aquellas relaciones (Frye, 1957, p. 247). Lo que ha vislumbrado Derrida es que "desde que se escucha la palabra 'género', desde que aparece, cuando se la intenta pensar, un límite se traza (*dessine*). Y cuando se asigna un límite, la norma y la prohibición no se hacen esperar" (Derrida, 1980, p. 252). La existencia del género literario supone ya la implantación de la "ley del género (*loi du genre*)", cuyo primer artículo, como consecuencia del establecimiento de límites y fronteras, consiste en el imperativo purista de "no mezclar (*mêler*) géneros", hasta el extremo de que decreta que si no se puede evitar la mezcla entonces los géneros se contaminan (Derrida, 1980, p. 251-254). En palabras de Ferrell y siguiendo a Derrida, "el género es la locura de la luz del día (*daylight*), la convención de la cordura (*sanity*)" que "(como ley) protege al pensamiento de la locura (como violencia, como irracionalidad) sólo porque marca la frontera con ella" (Ferrell, 2002, p. 9). En efecto, adoptando la expresión de un relato de Blanchot, Derrida sostiene que el género es "la locura de la luz del día (*folie du jour*)" (Derrida, 1980, p. 266ss), la luz que guarda al pensar de la irracionalidad que supondría entregarse a la energía desbocada de lo literario, ya sin límites.

² Cf. dentro de la amplísima bibliografía sobre el aspecto filosófico de los géneros literarios: Todorov, 1978, p. 44-66; Lang, 1990, p. 103-120; Ferrell, 2002, p. 1-12; Frye, 1957, p. 243-337; Derrida, 1980, p. 249-287.

³ Esta relación fue ya establecida por Pablo de Tarso (2 Cor., 3, 6): "La letra mata y el espíritu da vida".

Como potencia ordenadora que es, el género implica la domesticación de la fuerza creativa del espíritu de la literatura, ilimitada e ingobernable de por sí.

Pero bien saben Blanchot y Derrida que tales límites, leyes y prohibiciones son insuficientes y estériles. En el texto, en la obra concreta, se presenta materialmente aquella libertad salvaje y creativa propia de la esencia de la literatura, del espíritu, que rompe y supera todos los moldes clasificadores de los géneros, de la letra. Intentar domar la inquietud creativa del espíritu literario haciéndola encajar en las formas genéricas de la letra resulta inútil porque aquella energía incontenible las desborda y las quiebra. La pulsión ordenadora de la que nacen los géneros literarios cede ante el empuje de la fuerza inventiva literaria. La palabra organizada (*forma*) no puede encerrar el vigor de la palabra creativa (*contenido*). Aunque su misión sea expresarlo, el poder civilizatorio de la letra nunca podrá adecuarse plenamente al ímpetu originario del espíritu. En definitiva, el texto, según Blanchot, “indica ese trabajo profundo (*travail profond*) de la literatura que trata de afirmarse en su esencia arruinando (*en ruinant*) las distinciones y los límites”, lo que implica que “las formas, los géneros, ya no tienen verdadero significado (*signification*) y que sería p. e. absurdo preguntarse si *Finnegan’s Wake* pertenece (*appartient*) o no a la prosa y a un arte que se llamaría novelesco” (Blanchot, 1955, p. 229 n).

Esta crisis de significado que experimenta la idea de género nos lleva a preguntar si no serán los géneros simples convenciones adoptadas por la subjetividad crítica, sin valor objetivo, y luego proyectadas sobre la materia literaria con el fin de articular y organizar su indómita sustancialidad. La insuficiencia e inadecuación de los géneros respecto de la creatividad literaria nos sugiere que bien podrían ser meras ficciones sin ningún calado objetivo en esa energía creativa que pretenden clasificar; formas sin anclaje objetivo en el contenido. El concepto de ‘género literario’ ha sido también negado por Croce, que lo considera uno de los mayores prejuicios en materia artística (Croce, 1912, p. 49-53). El grado de disolución al que se han visto sometidos los géneros es tal, que se ha tenido que llegar a justificar que al menos existen como objetos teóricos (cf. Aullón, 2016, p. 53-57). Ante esta posible existencia meramente teórica de los géneros, como algo perteneciente en exclusiva a la reflexión, Banfi nos recuerda que, además de ser “momentos de la conciencia crítica”, los géneros son también hechos reales (Banfi, 1962, p. 94). Banfi, como Lukács, defiende su existencia, pero no como objetos inmutables, sino sometidos a la evolución histórica. Nuestra posición final ante este asunto es que los géneros existen, son realidades objetivas, pero es necesario apartarse de la tradicional comprensión metafísica y sustancialista de la idea de género para poder adoptar una comprensión dialéctica de la misma y entender adecuadamente esa objetividad. Contra ese concepto metafísico, los géneros, primero, ni son entes inmutables, ni, segundo, se imponen a sus contenidos, ni, tercero, se contraponen al espíritu creativo.

El género ya no puede concebirse como una estructura cerrada e invariable, una forma *a priori* kantiano que luego, de manera imperialista, se proyecta sobre el contenido, legislando esa materia literaria como si fuese algo previo e independiente de la misma. En lugar de ello, el género realmente está en relación dialéctica con el propio contenido literario, y por eso sus límites –pues en tanto género ha de suponerlos– son límites débiles, porosos, abiertos, dispuestos a transgredirse si los nuevos actos creativos literarios le obligan. La estructura organizativa de los géneros ahora está dialécticamente al servicio de la creatividad en vez de asignarle formas ajenas. La turbina no se puede imponer a la fuerza viva del salto de agua; está a su servicio. La relación ya no se establece metafísicamente desde el género ya dado hacia el contenido, como una forma que lo legisla, sino que ahora el movimiento retorna dialécticamente desde el contenido hacia la forma genérica advirtiéndole que debe adaptarse a él. El género (letra) no puede matar la creatividad (espíritu) porque la propia letra procede del espíritu y de él recibe su aliento. La misma energía creativa literaria es la que a fin de cuentas da origen a las formas genéricas. No hay género (letra) sin espíritu, pero tampoco podemos estar seguros de que el espíritu creativo pueda existir sin letra, sin géneros en que manifestarse. Creer en el espíritu sin la letra es hipostasiarlo también metafísicamente, mientras que hacerlo existir en la letra, en la escritura, es abrirlo a la riqueza de las interpretaciones. Por tanto, ni el género es una estructura *a priori* que se impone con violencia sobre la materia artística, ni el espíritu creativo y sus contenidos existen al margen de la letra y sus géneros. Los géneros se supeditan a la energía creativa literaria, de modo que según sus cambios evolucionan y se transforman; y la fuerza viva de la literatura solo existe materializada en la escritura. Podría decirse que hay una buena letra y otra mala. La mala letra es la que olvida al espíritu del que procede y acaba anquilosándose en sustancia, creyéndose autónoma e independiente de él, para finalmente incluso oponerse al propio espíritu. Esta es la letra que mata el espíritu. Esta es por supuesto la concepción metafísica de la idea de género. La buena letra sabe que viene del espíritu y que a él debe subordinarse. Esta letra vivifica al espíritu. Este género dialéctico y no metafísico anima y promueve la energía literaria en lugar de reprimirla a base de normas establecidas desde fuera. Con ello pretendemos abandonar aquella comprensión metafísica que separa y contrapone género y creatividad literaria, forma y contenido, para abrazar una relación dialéctica de retroalimentación entre ambas. Se trata en general de superar tanto la escisión y contraposición radical entre letra y espíritu como su identificación. Ni son asimilables y se disuelven una en otro fusionándose en un todo, ni se contraponen irreconciliablemente. Ni son lo mismo, ni están separados y luego se relacionan como si el género fuese la forma en la que ha de encajarse por la fuerza aquella energía imaginativa de la literatura. Partiendo de la separación y oposición entre ellos, el concepto metafísico de esta relación asegura que la letra no puede contener al espí-

ritu. Pero es que no se trata de eso. Ahí está el error. Cuando se presupone de entrada la contraposición, sólo cabe la contención o no como posible nexo entre ellos. En cambio, cuando se estima que el vínculo entre el género y la materia energética literaria es dialéctico –ni separación y oposición, ni identificación–, entonces los géneros son, en palabras de Todorov, “enlaces (*relais*) mediante los cuales la obra se pone en relación con el universo de la literatura” (Todorov, 1970, p. 12), o sea, instrumentos de ordenación del mundo literario que ya no refrenan la potencia creativa.

Ahora podemos entender que cuando Derrida sostenía que, según la necesidad/norma impuesta por la ‘ley del género’, no hay texto al margen de los géneros, que no hay texto que no *pertenezca* a algún género, realmente lo que pretendía advertir es que “un texto no puede *pertenecer* (*appartenir*) a ningún género”, sino que, contra la ley del género que impide la mezcla, “todo texto *participa* (*participe*) de uno o varios géneros”, de manera que “esta participación (*participation*) nunca es una pertenencia (*appartenance*)” (Derrida, 1980, p. 264). En esta múltiple participación se muestra aquella fuerza salvaje de la obra literaria. La relación entonces del texto respecto del género es que “pertenece (*appartient*) sin pertenecer” (Derrida, 1980, p. 264). Derrida rebaja sustancialmente el tradicional poder de la idea de género, pero no la suprime del todo. Decir que los textos *participan* de los géneros sin *pertenecer* a ellos tiene dos consecuencias. La primera es que los géneros se mezclan, se comunican, “se cruzan (*passent*) uno con otro” (Derrida, 1980, p. 280), lo que implica que los géneros mismos se transforman, devienen, están abiertos y ya no son estructuras en sí. Contra la primacía del género que dictaba su propia ley, a la que quedaba sojuzgado el texto, la segunda consecuencia es que ahora el texto, precisamente por no pertenecer al género, lo excede. El texto ya no puede supeditarse a la ley del género porque la rebasa en riqueza, y de ahí que pueda participar de varios géneros. Lejos de someterse a la ley del género, el propio texto es la ley, “el texto dice también la ley, la suya y la del otro como lector. Y diciendo la ley, se impone también como texto de ley, texto de la ley (*texte de la loi*)” (Derrida, 1980, p. 277). No obstante, los géneros siguen siendo válidos. Lo que hemos obtenido es, primero, que los géneros entonces ya no se entiendan como estructuras cerradas que se impongan al material literario, como jaulas en las que encerrarlo. La pujanza de los textos ya no se castiga mediante las leyes de los géneros que les obligan a delimitarse y a encerrarse en unas estructuras. Y segundo, hemos logrado que los géneros, al situar la obra en el mundo de la literatura, impidan que la obra se quede sola, aislada, salvaje, y pueda entonces ser comprendida sin reprimir su energía creativa. Si la exageración del poder delimitante de los géneros conducía al enclaustramiento de las obras y a cegar su fuerza liberadora, extremar esta última nos condena a no poder entenderlas y abandonarlas a la irracionalidad incivilizada. El concepto dialéctico del género nos permite mediar entre estas dos posiciones excesivas.

El ensayo como género

a) Apertura y libertad

En principio, el ensayo parece ser un género literario, un género fijo (*fixe*), estima Todorov, junto a la fábula y la leyenda (Todorov, 1972, p. 201). Así, junto a los tres géneros literarios clásicos establecidos ya por Aristóteles basándose en las tres formas distintas de la mimesis o imitación de acciones –épico, lírico y dramático–, varios autores han añadido otro género que sería el argumentativo o didáctico, dentro del cual estaría el ensayo (cf. Hernadi, 1972, p. 154-166; García Berrio y Hernández, 1988, p. 157s; Huerta, 1992, p. 218-230; Arenas, 1997, p. 30-45; Arenas, 2005, p. 44; Pozuelo, 2005, p. 181), aunque otros presentan directamente el ensayo como cuarto género (cf. Combe, 1992, p. 13; Obaldía, 1995, p. 5; Weinberg, 2007, p. 11). Nuestra meta debe ser ahora aclarar en qué consiste ese género, definirlo, explicitar lo que lo convierte en un género específico. Esto a su vez implica despejar la esencia de lo ensayístico. En suma: la definición de la esencia del ensayo equivale a comprender la peculiaridad esencial del género ensayístico. Ahora bien, las dificultades para definir el ensayo y establecer su carácter de género son tales que se ha llegado incluso a plantear la pregunta de si “¿es el ensayo un género literario?”, tanto en el sentido de si es un género, que es lo primero que vamos a tratar, como de si es artístico-literario, algo que examinaremos posteriormente (Pozuelo, 2005, p. 179). Si reparamos en que lo que caracteriza a la naturaleza del ensayo, “un texto de forma muy variable” según Tremblay (1994, p. 5), es su condición fluida, mudadiza e inapresable, entonces no resulta nada fácil intentar comprenderla y determinarla. Actualmente, según Glaudes y Louette, el ensayo, más que la novela, ese “género indefinido (*genre indéfini*)”, se presenta como “la forma sin contornos (*contours*), forma abierta (*forme ouverte*)” (Glaudes & F. Louette, 1999, p. 5). El ensayo es “un género literario muy abierto”, es “texto abierto (*texte ouvert*)” (Vassevière, 2002, p. 6; Tremblay, 1994, p. 60). Resulta entonces manifiesto que el ámbito ensayístico, añade Glaudes, “parece no tener fronteras” o, lo que es lo mismo, no permite trazar fronteras absolutas (Glaudes, 2002, p. 1). Tan es así que, siguiendo a Tremblay, podemos afirmar que el ámbito del ensayo es de integración y de síntesis, de modo que en él toda exclusión nos condena a la equivocación (Tremblay, 1994, p. 3).

Esta naturaleza cambiante, escurridiza y abierta del ensayo fue ya puesta de manifiesto cuando Skirius lo describió como “una de las formas más proteicas de la literatura” (Skirius, 1981, p. 9). Tremblay confirma que “el ensayo es un género proteiforme (*genre proteiforme*), es decir, que los textos que así se consideran se presentan bajo los más diversos aspectos” (Tremblay, 1994, p. 3). Esta diversidad y variabilidad del ensayo, que se muestra en la riquísima multiplicidad de formas y discursos con que se presenta, ha permitido hablar del ‘ensayo’ como “forma poliédrica” y “síntesis cambiante” en el sentido de que realmente no existe el ‘género ensayo’ sino sólo los ‘géne-

ros ensayísticos” (Aullón, 2005, p. 13, 17; 2016, p. 211). Toda esta heterogeneidad se debe a que el ensayo es producto de un “ejercicio de libertad” (Weinberg, 2007, p. 107-112), hasta el punto de que “en esta libertad reside un elemento esencial de su definición” (Tremblay, 1994, p. 40s)⁴, lo que sin duda complica la captación de su naturaleza. Al recordarnos que “la historia demuestra que el ensayo es indefinible (*indéfinissable*)”, Sarocchi ya nos previene contra un excesivo optimismo epistemológico (Sarocchi, 2002, p. 26; cf. Aullón, 2016, p. 208). Esta diversidad y mutabilidad evidente del ensayo representa para Glaudes y Louette “la miseria y la fortuna del género” (Glaudes & Louette, 1999, p. 5s). Por una parte, ha permitido incluir bajo el título de ‘ensayo’ todo tipo de textos, hasta el punto de que hoy prácticamente cualquier texto que no sea un manual es un ensayo, lo que supone la degradación del título ‘ensayo’, porque realmente no todo texto que se autocalifique como ‘ensayo’ lo es⁵. Lo único que parece exigirse es que el texto, aunque carezca de rigor y disciplina y sea casi irresponsable, esté realizado con una escritura ligera y superficial, y posea algo de interés. Por otra, la grandeza del ensayo reside, primero, en la libertad y diversidad que lo caracterizan y que explican su capacidad creativa y exploratoria, y segundo en la propia apertura del ensayo y su falta de límites, que han permitido asegurar que entonces en el ensayo cabe todo. Reyes caracterizó al ensayo como “centauro de los géneros” porque en él “hay de todo y cabe todo” (Reyes, 1944, p. 403), o sea, cabe todo el mundo de la vida, que entonces se convierte en su verdadero objeto. Ahora podemos afirmar que el ensayo es tan difícil de retener en una definición como la misma realidad que es su objeto de reflexión, el mundo vital. De ahí que no pueda extrañarnos que un ensayista como Ortega y Gasset describa la vida como un “fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar” (Ortega, 1921, p. 627).

b) La esencia mínima del ensayo, identidad sin fronteras

Esta tensión entre si el ensayo tiene una esencia, un sentido, o si es tan abierto y diverso que no hay ningún modo de comprenderlo y definirlo, lleva a Nübel, en su estudio sobre el ensayismo a partir de Musil, a preguntarse si “es un género sin cualidades (*Eigenschaften*)” (Nübel, 2006, p. 13ss). Esta tesis nos permite afirmar que al ensayo le pasa lo mismo que al ser humano, que no tiene atributos definitivos, que no tiene una naturaleza dada de una vez para siempre, sino que va cambiando. En palabras de Weinberg, el ensayo se ca-

racteriza, como el ser humano, por su “extrema plasticidad” (Weinberg, 2007, p. 10). Es una cosa y otra, y otra. Es claro entonces que, como consecuencia de su apertura y libertad, la complejidad proteica del ensayo resulta difícilmente insalvable. Podría decirse que la mejor definición del ensayo es la dificultad misma que nos encontramos para definirlo debida a su carácter abierto y libre. Pero para poder hablar de algo así como el ‘ensayo’, Hardison tuvo que afirmar la existencia de algo mínimamente común y esencial que fuese compatible con la enorme variedad de formas que presenta, una esencia o identidad ‘ensayo’: “Si existe tal cosa como un ensayo esencial –un verdadero Proteus– se transforma en tantas formas tan diferentes que requiere una identidad subyacente (*underlying identity*)” (Hardison, 1988, p. 631). Explicitar este *mínimum* esencial del ensayo equivaldrá entonces a esclarecer lo que permite que nos refiramos a él como ‘género’, lo que constituye en suma la clave del género ensayístico. Lo primero que cabe decir sobre esa esencia mínima es que si se puede hablar de una esencia del ensayo será una *identidad sin fronteras*, sin límites, pero al tiempo incluirá una exigencia, pues por muy ilimitada e indeterminada que sea no deja de ser una identidad, esto es, una pauta directora que supone que no todo vale. La esencia del ensayo debe ser tal que articule la variedad con un mínimo rector que impida que cualquier texto valga como ensayístico.

El ensayo, como indica su propio nombre, es *ensayo*, intento, tentativa, un experimento, y no una doctrina de manual que se presenta ya como una verdad establecida, impulsada por un espíritu dogmático. Pero una cosa es ser eso, una prueba, y otra muy distinta es ser una mera ocurrencia, algo con lo que el ensayo está en peligro de ser confundido. Es conocida la definición del ensayo que ofreció Huxley como “artefacto literario para decir casi todo (*saying almost everything*) sobre casi todo (*almost anything*)” (Huxley, 1960, p. 330). De ningún modo la tesis de Huxley, tan cercana a la de Reyes, significa, aclara Nicol, que el ensayo “por no decir lo último, pueda decir lo primero que le pase por la mente” (Nicol, 1961, p. 206). Que sea ensayo no impide lógicamente que no esté entregado al conocimiento objetivo disciplinado por la pretensión de verdad. Por eso, no cualquier monografía ocurrente sobre cualquier tema con cierta factura literaria y un aire más o menos creativo es un ensayo, sino que, desde nuestra perspectiva, sólo lo serán aquellos textos cuya escritura *responsable* sea crítica y reflexiva bajo el rigor de la verdad. Con Weinberg, no hay ensayo sin “ejercicio de responsabilidad” (2007, p. 117-120). Este compromiso de naturaleza ética con la reflexión y la verdad es lo que posibilita al ensayo compatibilizar su variedad con la defensa de aquella identidad subyacente que reclamaba

⁴ La factura tan libre del ensayo se manifiesta en el hecho de que emplea todo tipo de discurso –expresivo, informativo, argumentativo, narrativo, analítico y meditativo–, de estilo de escritura –soliloquio, máxima, descripción, retrato, narración, anécdota, ejemplo etc.– y prácticamente todas las formas literarias –diario, editorial periodística, correspondencia, memoria, autobiografía, panfleto, relato de viaje, biografía, conferencia, reportaje etc. (cf. Tremblay, 1994, p. 17-39).

⁵ Esta indeterminación recuerda la que Cela halló al intentar definir la novela y confesar: “No sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que ‘novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela’” (Cela, 1953, p. 9).

Hardison. De ahí extraemos esta primera definición filosófica de ensayo con la que esperamos satisfacer su mínimo esencial: reflexión crítica con voluntad de verdad afincada en el mundo de la vida.

El poder configurador de lo literario

La principal expresión de esta pluralidad ensayística ya mencionada se encuentra en el hecho de que el ensayo acoge lo literario y lo filosófico. El ensayo es género literario, pero a la vez es un modo de pensar. Para poder asumir adecuadamente la síntesis dual indisoluble entre literatura y filosofía que alberga el ensayo en su seno, es necesario superar sin ambages la distinción de corte positivista entre lo científico-filosófico y lo literario-artístico que ha dominado la comprensión tradicional de los géneros y que puede reconocerse en Hegel, que opone los géneros prosaicos (*prosaïsch*) a los géneros poéticos (*Dichtungsarten*) (Hegel, 1820-1829a, p. 491-497; 1820-1829b, p. 241-248), a los cuales pertenecen los tres grandes tipos (épico, lírico y dramático). Habida cuenta de que Schiller considera que los géneros poéticos son modos del sentimiento o maneras de sentir (*Erfindungsweise*) (Schiller, 1795, p. 489s), y que los géneros científicos pueden comprenderse como modos racionales, parece claro que aquella distinción de los géneros presupone la clásica y positivista diferencia entre sensibilidad y razón, corazón y cabeza. Dentro de aquella separación el ensayo estaría encuadrado naturalmente entre los primeros, los géneros prosaicos y científicos. También Reyes diferencia entre la lírica, el discurso poético y los discursos intelectuales, los cuales a su vez se dividen en literatura científica y ensayo (Reyes, 1944, p. 403). Pero esta clasificación olvida que el ensayo –género híbrido– posee también una dimensión artístico-literaria, lo que le permite superar aquella distinción tajante de corte positivista entre prosa/ciencia y artes⁶. Por este motivo, como expresión de la síntesis que representa entre lo literario y lo ideológico/filosófico, el ensayo ha sido calificado de *literatura de ideas*: “El ensayo es una meditación escrita en estilo literario; es la literatura de ideas” (Skirius, 1981, p. 9; cf. Vassevière, 2002, p. 6; Obaldía, 1995, p. 5). El ensayo consiste, pues, en una forma literaria que es también una forma de pensar, un contenido ideológico.

Aunque su inclusión en la literatura de ideas enriquece aquella primera definición, no basta si pretendemos de verdad determinar el ensayo con más precisión. Efectivamente, advierte Vigneault, “hay una tendencia actual a confundir el ensayo con el conjunto de la prosa de ideas (*prose d'idées*), pero es una tendencia deplorable” (Vigneault, 2008, p. 28). Y lo es porque no todo escrito en prosa que trabaja con ideas es un ensayo. De hecho, añade, “los estudios, tratados, monografías, discursos, editoriales, tesis, panfletos, disertaciones, sermones,

son buena y verdadera prosa de ideas, pero no son ensayo. Una monografía sobre el salmón o sobre las flores salvajes de Québec, por útiles e interesantes que sea, nada tiene que ver con el ensayo” (Vigneault, 2008, p. 28). Relegado a fundirse en la masa indiferenciada de la literatura de ideas (*littérature d'idées*), el ensayo ha permanecido como “el pariente pobre (*parent pauvre*) de la literatura” (Vigneault, 1994, p. 9). El error de confundir sin más la prosa de ideas corriente y el ensayo se debe, como ha entrevisto Langer, a la arraigada costumbre de oponer la poesía a la prosa como si fuera una oposición entre arte y no arte, olvidando que hay prosa que también representa un uso literario del lenguaje, y esto, escribe, “no es sólo válido para la prosa de ficción (*prose fiction*) sino también para el ensayo” (Langer, 1953, p. 257). El suplemento, el plus, que sí que nos permite profundizar aquella primera definición y precisar la peculiar naturaleza del ensayo es que éste efectivamente, como asegura Vigneault, es “una prosa de ideas, pero trasmutada (*transmuée*) por la escritura”, lo que significa que en él lo literario, la escritura, no es simple exterioridad sino que es algo interno a lo filosófico, tiene poder configurador de pensamiento, hasta el extremo de que “el ensayo o es literario (*littéraire*) o no es un ensayo” (Vigneault, 2008, p. 6, 33). Esto es lo que distingue al ensayo de los estudios (*études*), ya que éstos, que “forman parte de la prosa de ideas de la comunicación corriente”, “no revelan una escritura” (Vigneault, 2008, p. 6; 1994, p. 10). Tremblay ha subrayado que lo peculiar del ensayo como género literario, lo que lo convierte en un género autónomo, es que “el lenguaje es en él al tiempo lugar de investigación (*recherche*) y de creación de sentido (*création de sens*)” (Tremblay, 1994, p. 15). No olvidemos que ya Unamuno advirtió que “el lenguaje es el que nos da la realidad, y no como un mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne” (Unamuno, 1912, p. 519). El ensayo por tanto es aquel tipo de literatura de ideas en el que la escritura tiene relevancia constituyente de pensamiento.

La irreducible dimensión literaria de la filosofía es constitutiva en el plano propiamente filosófico, de modo que podemos afirmar que no existe una verdad en sí, al margen de la escritura, sino que se configura literariamente, puesto que, con Derrida, “no hay nada fuera del texto (*il n'y a pas de hors-texte*)” (Derrida, 1967, p. 227; cf. Rorty, 1982, p. 90-109; Lavery & Groarke, 2010, p. 13). Frente al idealismo semántico de corte platónico, que cree que las ideas (contenido) existen en sí, independientemente de la escritura genérica (forma), que es un añadido que luego se le agrega, lo que define entonces al ensayo es que el género o estilo literario no es mera piel fina y superficial que recubre la musculatura del pensamiento ya preconfigurado con independencia de ella. Con Derrida, el ensayo enseña que “la cuestión del género literario no es una cuestión formal” (Derrida, 1980, p. 264, 277). De ahí que se haya podido asegurar que “el género aparece para la filosofía como una cuestión ontológica (*ontological question*)” (Ferrell,

⁶ Por esto, Aullón denomina ‘géneros ensayísticos’ a toda aquella abigarrada diversidad de textos prosísticos y no exclusivamente los científicos, desde el libro de viajes hasta la autobiografía o la confesión (Aullón, 2016, p. 60).

2002, p. 10). Así, Marías, tras insistir en que “a la obra filosófica le es esencial su encarnación literaria,” no puede sino criticar la imagen trivial de “los géneros literarios en que se ‘vierte’ la filosofía,” porque “supone entre la filosofía y su género literario una relación análoga a la que existe entre el líquido y la vasija; es decir, la preexistencia previa de ambos y su independencia. La realidad es bien distinta: la filosofía se expresa y por tanto se realiza plenamente en un cierto género literario” (Marías, 1953, p. 9, 11). El género, la forma, no es algo extrínseco a la filosofía, no es cáscara, algo simplemente *formal* o superficial en el sentido positivista, sino intrínseco, “lo generativo en el pensamiento (*generative in thought*)” (Ferrrell, 2002, p. 10). Lejos de volcarse o encajarse, el pensar filosófico se materializa en el género. Sólo es realizado estilística o genéricamente. Esto significa que no toda idea se puede expresar con cualquier género. Hay un nexo indisoluble entre lo ideológico y lo estilístico de modo que cada idea tiene su género expresivo. Y por supuesto cada género literario es válido sólo para expresar una cierta ideología. Por eso Juan Ramón Jiménez sostuvo que “la forma no puede ser *otra*,” porque “la forma sobria es la de lo pensado y no es la forma estérna lo que se piensa sino su contenido, es decir su forma interna. Y no hay otra” (Jiménez, 1919-1936, p. 358, 374). Precisamente porque no se puede afirmar que cualquier idea se puede decir en cualquier género, escribe Ortega, “nunca ha habido un *genus dicendi* que fuese, de verdad, adecuado como expresión del filosofar” (Ortega, 1946, p. 404 n), pues cada modo mental ha usado el estilo literario que lo expresa, y así las distintas filosofías han empleado prácticamente todos los géneros literarios – desde el poema hasta la *disputatio*, pasando por el diálogo, diario, tratado, aforismo, sermón, autobiografía, novela, meditación, teatro, confesión, y por supuesto el ensayo. Por tanto, no es acertada la tesis de Nicol según la cual, en el ensayo, “el artificio es literario, pero el producto no es artificial o ficticio, no es pura literatura,” de modo que entonces “el ensayo se encuentra a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía [...] es casi literatura y casi filosofía” (Nicol, 1961, p. 206s). Nicol defiende que lo literario es simple artificio, y que el ensayo ni es filosofía, ni es literatura, pero casi es ambas cosas, como si por ser literario no fuera filosófico, o al revés. Presupone que ser filosofía y ser literatura son cosas opuestas, de modo que si se es una de ellas ya no se puede ser la otra. La tesis nicoliana recupera el prejuicio segregacionista de corte positivista que contrapone lo filosófico y lo literario, y que es justamente lo que aquí pretendemos abandonar al fusionar en el núcleo ensayístico literatura y filosofía. El ensayo, ha escrito Martín perspicazmente, ni es una “filosofía menor,” ni un “camino intermedio entre lo literario y lo filosófico,” sino una “forma textual propia de un modo de pensamiento que se funda en la inseparabilidad de la literatura y de la filosofía” (Martín, 2014, p. 16).

Ahora bien, la respuesta a la injusta separación entre forma y contenido no puede acabar tampoco con la sobrevaloración de la primera a costa del menoscabo del segundo. Esta inadecuada comprensión del vínculo entre ambos elementos

ha llevado a Vigneault al error de defender que “el ensayo es esencialmente una forma y no un contenido, una forma en devenir (*forme en devenir*),” de manera que “el material (*matériau*), el tema (*sujet*) no es más que la ocasión de la escritura del ensayo, la cual consiste en una forma que da lugar a un cierto tono” (Vigneault, 2008, p. 33). Lo que realmente importa no es la forma en detrimento del contenido, sino la síntesis entre ambos, de tal modo que la idea o contenido ensayístico sólo existe desplegado en la forma ‘ensayo’. Sin duda, el ensayo es una forma, pero una forma que ha efectuado un contenido. De ahí que sea acertada su comprensión del ensayo como una “tensión hacia la forma” (Vigneault, 2008, p. 29), pero lo es justamente no porque la forma sea lo relevante en perjuicio del tema, como Vigneault cree, sino porque es un contenido *puesto en forma*. Al sobredimensionar la unión entre tema y forma, Vigneault ha reconocido sólo la forma y ha olvidado que son diferentes dentro de la síntesis esencial en que existen, cerrándose así la posibilidad de ver que uno y otro son lo mismo en distintos estados: la forma ‘ensayo’ explícita, patente, manifiesta o ya verificada, es la idea o tema ‘ensayo’ implícita, latente, como tendencia o en potencia. En definitiva, destaca Tremblay, el ensayo “muestra el poder (*pouvoir*) del significante (*signifiant*) sobre el significado (*signifié*)” (Tremblay, 1994, p. 61), ya que aquél consiste en el despliegue de éste, de donde se desprende, contra la tradición de la metafísica de la representación y la sustancia, que el significante no es simple reflejo o representación subordinada a la sustancia de un significado platónico predado, sino que éste se forma más bien en los significantes. El significado no preexiste al significante, pues sólo se constituye en éste. De ahí que la tesis que sostiene que “el contenido del ensayo no permite distinguirlo de otros textos” puesto que puede tratar en principio cualquier tema, de manera que entonces “el ensayo debe ser leído como forma,” pues “la forma es la que debe ser el criterio discriminador” y lo que le proporciona autonomía y lo distingue de otros textos discursivos (Tremblay, 1994, p. 47), esta tesis verdaderamente quiere decir que la forma ‘ensayo’ es una idea o modo filosófico de pensar, que está más allá de los particulares contenidos que luego tratará como objetos suyos. Ahora por fin, tras apreciar adecuadamente el valor de la dimensión artístico-literaria del género, podemos perfeccionar la definición de la esencia mínima del ensayo ya expuesta perfilando mejor su singularidad diciendo que el ensayo es reflexión crítico-literaria sobre el mundo vital con voluntad de verdad.

La naturaleza mediadora del género ensayístico

Profundizar en el hecho de que el ensayo incluye la síntesis indisoluble entre literatura y filosofía nos permitirá pulir su definición. Esta naturaleza sintética del ensayo pone de relieve su índole mediadora y vinculadora entre distintos ámbitos, característica que, junto a otras, ha posibilitado que

Weinberg lo califique de “género prometeico” (Weinberg, 2007, p. 9-13; cf. Nübel, 2006, p. 98)⁷. El ensayo queda esencialmente definido también por el hecho de moverse en lo intermedio, conectando mundos culturales diversos. A este dinamismo articulador que lo caracteriza se debe que el género híbrido ensayístico relacione tanto la cultura científica con la humanística como lo universal con lo particular. Ahora bien, la mediación fundamental que lleva a cabo el ensayo, y que en cierto modo incluye esos otros dos vínculos que también lo conforman, es la que establece entre la lucidez racional y la ciencia, por un lado, y la vida humana y el arte, por otro, hasta el punto de que, como nos recuerda Musil, “el ensayo se encuentra (*liegt*) entre estos dos ámbitos (*Gebieten*)” (Musil, 1911-1912, p. 1335). Esta concreta actividad de conexión y conciliación define finalmente la esencia del ensayo, que consiste en la integración entre lo artístico/humanístico y lo científico, lo literario y lo racional/conceptual. Nübel insiste en que el ensayo se mueve en la intersección de los campos científico y humanístico/literario (Nübel, 2006, p. 28), y Aullón, tras asegurar que el ensayo ni es un texto predominantemente artístico o de ficción, ni científico o teórico, reclama para el ensayo “el espacio intermedio entre uno y otro extremos,” pues lejos de negar el arte y la ciencia, el ensayo “es ambas cosas, que conviven en él” (Aullón, 2005, p. 14, 17; 2016, p. 208, 211). Si tenemos presente que, fundándose en una teoría de la enunciación según la cual hay enunciados de realidad “porque el sujeto que enuncia (*Aussagesubjekt*) es real,” y enunciados no de realidad, donde “lo narrado (*Erzählte*) no está referido a un yo de origen real (*reale Ich-Origo*) sino a un yo de orígenes ficticios (*fiktive Ich-Origines*), y por eso es también ficticio,” Hamburger divide los géneros en miméticos o de ficción (*fiktionale oder mimetische Gattung*) y no ficción (Hamburger, 1957, p. 45, 66), entonces el ensayo sería un género híbrido de ficción y no ficción.

Ahora bien, la inclusión de la dimensión artística en la naturaleza del ensayo es la que le permite disponer del contacto con la realidad concreta como una de sus claves definitorias. No olvidemos que el mundo de la vida era en último término el objeto del ensayo. Esto es lo que distingue al ensayo de otros géneros literarios, a juicio de Tremblay, “su relación con lo real (*réel*), que aborda en contacto directo (*en prise directe*), sin intermediarios simbólicos,” de manera que “el objetivo del ensayo es mostrar, juzgar y transformar lo real actuando (*en agissant*) sobre el lector” (Tremblay, 1994, p. 5). Insistimos, esta realidad le es proporcionada por la dimensión artística que le constituye. Si esta realidad particular equivale a la *materia* del ensayo, el pensar, la reflexión clarificadora que también lo configura es su *forma*, la que le aporta lo universal. La mediación ciencia y arte que define al ensayo equivale a decir que en el ensayo se anudan y concilian el pensamiento (*forma*, lo universal) y la vida real, la presencia *carneal* de las cosas pensadas (*materia*, lo particular). Parafraseando el famoso

dictum kantiano, el ensayo ni es ciego, porque tiene conceptos, pensamiento, ni es vacío, porque posee intuiciones artísticas que le dotan de realidad. En este sentido, Musil afirma que el ensayo “tiene de la ciencia la forma y el método. Y del arte la materia (*Materie*)” (Musil, 1911-1912, p. 1335). El arte puede dar materia porque el texto artístico no es un signo de algo que está fuera (*materia*), sino que eso está en él. No es que no sea referencial, es que lo referido está en él mismo. En efecto, por ser el ensayo literatura, arte, posee también la característica que define lo literario/artístico, es decir, el hecho de que la representación es lo representado y no una mera referencia a algo que preexiste sustancialmente al margen, de modo que entonces lo representado *está ahí*, con presencia material en la obra misma. Todorov ha asegurado que “el texto literario no entra en relación de referencia (*réfrence*) con el ‘mundo,’ como lo hacen a menudo las frases de nuestro discurso cotidiano, no es ‘representativo’ (*représentatif*) de otra cosa sino de sí mismo [...] se significa a sí mismo” (Todorov, 1970, p. 14). Por esto pudo escribir Lukács que “la poesía (*Dichtung*) nos da la ilusión de vida (*Lebensillusion*) de aquello que representa (*darstellt*); nunca es pensable (*denkbar*) alguien o algo con lo que lo configurado (*Gestaltete*) pueda ser medido (*gemessen*)” (Lukács, 1910, p. 39). En suma, el texto artístico/literario no es representativo en el mismo sentido que lo es el lenguaje que usamos habitualmente, porque “no se refiere a nada que le sea exterior” y que ejerza de criterio de medida (Todorov, 1970, p. 64). Como hace el literato, el ensayista no escribe a crédito del lenguaje ya existente, sino que lo potencia para que diga más de lo que dice ya de por sí, directamente, y así constituya algo nuevo. Esto es lo artístico del ensayo, que no ‘usa’ simplemente el lenguaje ya establecido sino que crea con él. La realidad o contenido a que se ‘refiere,’ al no estar fuera sino en él mismo, no está aludida sino realizada. Por eso el texto artístico es especialista en ofrecer la materia, la realidad, y no meras alusiones, referencias o signos de ella.

Ahora bien, esta presencia de realidad que constituye la dimensión artística del ensayo es extraída de la existencia misma del yo concreto ensayístico. Si el ensayo no habla de ficciones, de cosas inventadas o imaginadas, es porque “el autor nos hace partícipes (*nous fait part*) de su visión del mundo y sus pensamientos. Comparte (*partage*) su experiencia directamente con nosotros, sin personajes intermediarios” (Tremblay, 1994, p. 9). Habida cuenta además de que la experiencia vital del yo concreto representa la puerta de acceso al mundo de la vida que es el objeto del ensayo, resulta entonces justificado que hallemos en el ensayo un vínculo permanente entre la reflexión y la vivencia del ensayista, que pasa a ser en consecuencia el ámbito principal sobre el que cavila la crítica ensayística. Por eso Lukács anunciaba que “el ensayo habla (*spricht*) siempre de algo ya formado (*Geformtem*) o, en el mejor de los casos, de algo ya sido; pertenece a su esencia no extraer (*heraushebt*) nuevas cosas (*Dinge*) de una nada vacía (*leeren*

⁷ Los otros dos atributos prometeicos del ensayo son el rendimiento cognoscitivo y su carácter humanista, como actividad propia del ser humano, un ser finito y circunstancial.

Nichts), sino ordenar de una manera nueva (*neue ordnet*) las que en algún momento fueron vividas (*irgendwann lebendig*)” (Lukács, 1910, p. 38). Según nos indica Musil, el ensayo, como las ciencias naturales, “parte de hechos (*Tatsachen*); sólo que en este caso son los hechos de la existencia humana vividos a través de la experiencia del yo ensayístico, y sobre ellos “pretende crear (*schaffen*) un orden (*Ordnung*)” (Musil, 1911-1912, p. 1335). Como siempre trabaja sobre algo ya dado que tiene su propio sentido, el ensayo por tanto sólo puede ser ya interpretativo (cf. Adorno, 1954, p. 10s; Weinberg, 2007, p. 152-158). Pero la interpretación se puede entender desde una metafísica sustancialista o como creación. La asunción del prejuicio sustancialista por parte de Lukács resulta clara si reparamos en que piensa que el ensayo, “como sólo ordena las cosas de nuevo, como no forma (*formt*) nada nuevo de lo informe (*Formlosen*), está vinculado (*gebunden*) a esas cosas, y debe enunciar (*aussprechen*) siempre ‘la verdad’ sobre ellas” (Lukács, 1910, p. 38). Sólo quien todavía permanece bajo la influencia de la metafísica de la sustancia, como Lukács, puede creer que la interpretación sólo reordena el ya constituido texto del mundo vital y que el ensayo, por ser interpretativo, no es creativo. Pero una cosa es vincularse interpretativamente a las cosas, algo propio del ensayo, y otra muy distinta es creer que por ello no es creativo. Este sustancialismo ya fue superado por Nietzsche cuando sostuvo que “no hay hechos (*Tatsachen*), sólo interpretaciones (*Interpretationen*)” (Nietzsche, 1886-1887, 7[60] p. 315). No sólo es creativo el ensayo, es que sólo se puede ser creativo interpretando.

Conclusión: drama y prueba

Por tanto, la comprensión del ensayo del joven Lukács como “género artístico (*Kunstart*)” (Lukács, 1910, p. 28, 47), aunque verdadera, era insuficiente, ya que le faltaba añadir que también es un género científico. Pero tampoco basta con decir que el ensayo es un género argumentativo, actividad reflexiva o conceptual, pues también posee una dimensión artística o literaria, sin la cual no hay ensayo. Ni sólo arte ni solo ciencia. Así Sartre, tras presentar *L'expérience intérieure* (1943) de Bataille como un ensayo, afirma que consiste en una “mezcla (*mélange*) de pruebas (*preuves*) y de drama” (Sartre, 1943, p. 140). Esto significa que el ensayo no está hecho de meras abstracciones sino que contiene presencia de realidad, drama, vida, y esto es lo que posee de artístico, pues el arte no está hecho de silogismos, ni de argumentos abstractos, sino de realidades –aunque virtuales– que encarnan ideas. Pero el ensayo no sólo es *drama*, también es *prueba*. Y lo que tiene de científico, de prueba, es su forma de relacionarse con aquel material aportado por su vertiente artística, y que consiste en volcarse crítico-reflexivamente con el pensar conceptual sobre él para interpretarlo y aclararlo. Su pensar por tanto está elaborado al hilo de esa materialidad real. Finalmente, de esta comprensión del ensayo y de su carácter filosófico extraemos que entonces la filosofía contiene en su esencia lo científico y lo artístico. El ensayo es filosofía, o sea, mediación entre

ciencia y arte. En conclusión, podemos afirmar que el ensayo entonces es un género filosófico que reflexiona crítico-literariamente con voluntad de verdad sobre el mundo de la vida, y que media entre el arte y la ciencia, la realidad y el concepto, lo particular y lo universal.

Referencias

- ADORNO, T. [1954] 1984. Der Essay als Form. In: T. ADORNO, *Noten zur Literatur. In: Gesammelte Schriften*, Band 11. Frankfurt a. M., Suhrkamp, p. 9-33.
- ARENAS CRUZ, E. 1997. *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 480 p.
- ARENAS CRUZ, E. 2005. El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset. In: M.D. ADSUAR; V. CERVERA; M.B. HERNÁNDEZ (Eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, p. 43-58.
- AULLÓN DE HARO, P. 2005. El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros. In: M.D. ADSUAR et al. (Eds.), *El ensayo como género literario*. p. 13-23.
- AULLÓN DE HARO, P. 2016. *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 286 p.
- BANFI, A. 1962. *Filosofía dell'arte*. Roma, Riuniti, 470 p.
- BLANCHOT, M. [1955] 1962. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 292 p.
- CELA, C.J. [1953] 1979. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino, 231 p.
- COMBE, D. 1992. *Les genres littéraires*. Paris, Hachette, 175 p.
- CROCE, B. [1912] 1991. *Breviario di estetica, Nuovi saggi di estetica*. Napoli, Bibliopolis, 454 p.
- DERRIDA, J. [1980] 1986. La loi du genre. In: J. DERRIDA, *Parages*. Paris, Galilée, p. 249-287.
- DERRIDA, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris, Minuit, 445 p.
- FERRELL, R. [2002] 2016. *Genres of Philosophy*. London-New York, Routledge, 144 p.
- FRYE, N. [1957] 2000. Rhetorical Criticism: Theory of Genres. In: N. FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton-Oxford, Princeton University Press, 383 p.
- GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ, M.T. 1988. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 174 p.
- GLAUDES, P. 2002. Introduction. In: P. GLAUDES (Ed.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. I-XXVI.
- GLAUDES, P.; LOUETTE, F. [1999] 2011. *L'essai*. Paris, Armand Colin, 318 p.
- HAMBURGER, K. [1957] 1977. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett-Cotta, 273 p.
- HARDISON, O.B. 1988. Binding Proteus: An Essay on the Essay. *The Sewanee Review*, 96(4):610-632.
- HEGEL, G.W.F. [1820-1829a] 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: *Werke*, Band 13. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 546 p.
- HEGEL, G.W.F. [1820-1829b] 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: *Werke*, Band 15. 574 p.
- HERNADI, P. 1972. *Beyond Genre: New Directions in Literary*

- Classification. Ithaca-London, Cornell University Press, 224 p.
- HUERTA CALVO, J. 1992. Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios. In: A. GARCÍA BERRIO; J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid, Cátedra, p. 141-232.
- HUXLEY, A. [1960] 2002. Preface to *The Collected Essays*. In: R. BAKER; J. SEXTON (Eds.), *Aldous Huxley Complete Essays: Vol. 6, 1956-1963*. Chicago, Dee, p. 329-332.
- JAUSS, H. R. [1969] 1972. Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: H.R. JAUSS; E. KÖHLER (Hg.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band I: *Généralités*. Heidelberg, Carl Winter, p. 107-138.
- JAUSS, H.R. 1970. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 250 p.
- JIMÉNEZ, J.R. [1919-1936] 1990. *Ideología (1897-1957). Metamorfosis*, IV. Barcelona, Anthropos, 753 p.
- LANG, B. 1990. *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*. Oxford, Blackwell, 277 p.
- LANGER, S.K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York, Charles Scribner's Sons, 431 p.
- LAVERY, J.A.; GROARKE, L. 2010. Introduction: Genre as a Tool of Philosophical Interpretation and Analysis. In: J.A. LAVERY; L. GROARKE (Eds.), *Literary Form, Philosophical Content: Historical Studies of Philosophical Genres*. Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, p. 13-38.
- LUKÁCS, G. [1910] 1972. Über Wesen und Form des Essays. In: L. ROHNER (Hg.), *Deutsche Essays: Prosa aus zwei Jahrhunderten in 6 Bänden*, Band I: *Essays avant la lettre*. München, Deutscher Taschenbuch, p. 27-47.
- MARÍAS, J. [1953] 1954. Los géneros literarios en filosofía. In: J. MARÍAS, *Ensayos de teoría*. Barcelona, Barna, 1954, p. 7-42.
- MARTÍN, F.J. 2014. Pensar desde la lengua: a propósito del paradigma de la tradición velada. *Revista de Occidente*, 394:5-19.
- MUSIL, R. [1911-1912] 1978. Über den Essay. In: R. MUSIL, *Gesammelte Werke*, Band II: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, p. 1334-1337.
- NICOL, E. 1961. Ensayo sobre el ensayo. In: E. NICOL, *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid, Tecnos, p. 206-279.
- NIETZSCHE, F. [1886-1887] 1980. *Nachgelassene Fragmente*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 12. Ed. G. Colli und M. Montinari. München-Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch-De Gruyter, 582 p.
- NÜBEL, B. 2006. *Robert Musil - Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 498 p.
- OBALDÍA, C. 1995. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford; New York, Clarendon Press; Oxford UP, 324 p.
- ORTEGA Y GASSET, J. [1921] 2004. Para un museo romántico. In: *Obras Completas*, t. II. Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, p. 623-632.
- ORTEGA Y GASSET, J. [1946] 1983. *Origen y epílogo de la filosofía*. In: *Obras Completas*, t. IX. Madrid, Alianza-Revista de Occidente, p. 349-434.
- POZUELO YVANCOS, J.M. 2005. El género literario 'ensayo'. In: M.D. ADSUAR et al. (Eds.), *El ensayo como género literario*. p. 179-191.
- REYES, A. [1944] 1959. Las nuevas artes. In: *Obras completas*, t. IX. México, FCE, p. 400-403.
- RORTY, R. [1982] 1991. Philosophy as a Kind of Writing. In: R. RORTY, *Consequences of Pragmatism (Essays 1972-1982)*. New York et al., Harvester Wheatsheaf, p. 90-109.
- SAROCCHI, J. 2002. Un drôle de genre. In: P. GLAUDES (Ed.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*. p. 17-28.
- SARTRE, J-P. [1943] 1947. Un nouveau mystique. In: J-P. SARTRE, *Situations, I: essais critiques*. Paris, Gallimard, p. 133-174.
- SCHILLER, F. [1795] 1951. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: *Schillers Werke in zwei Bänden*, Band I. Salzburg, Das Bergland-Buch, p. 454-537.
- SKIRIUS, J. 1981. Este centauro de los géneros. In: J. SKIRIUS (Ed.), *El ensayo hispanoamericano del s. XX*. México, FCE, p. 9-38.
- TODOROV, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 188 p.
- TODOROV, T. 1972. Genres littéraires. In: T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, p. 193-201.
- TODOROV, T. 1978. L'origine des genres. In: T. TODOROV, *Les genres du discours*. Paris, Seuil, p. 44-62.
- UNAMUNO, M. de. [1912] 2009. *Del sentimiento trágico de la vida*. In: *Obras completas*, v. X. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 930 p.
- TREMBLAY, Y. 1994. *L'essai: unicité du genre, pluralité des textes*. Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d'argile, 195 p.
- VASSEVIÈRE, J. 2002. 'Essais', Montaigne: dossier pédagogique. Paris, Larousse, 64 p.
- VIGNEAULT, R. 1994. *L'écriture de l'essai*. Montréal, L'Hexagone, 330 p.
- VIGNEAULT, R. 2008. *Dialogue sur l'essai et la culture*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 75 p.
- WEINBERG, L. 2007. *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 225 p.

Submetido em 01 de novembro de 2018.

Aceito em 29 de abril de 2019.